«LE CENERI DI GRAMSCI» DI PIER PAOLO PASOLINI

di *Vincenzo Cerami*

VISIT…

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. IV.I, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1995

Sommario

1.	Genesi e storia.	4
1.1.	Il popolo e i suoi dialetti.	4
1.2.	Il Friuli.	5
1.3.	Lo sperimentalismo.	7
1.4.	Roma.	8
2.	Struttura.	12
2.1.	I testi.	12
2.2.	Prima e terza persona.	13
2.3.	La voce narrante.	18
3.	Tematiche e contenuti.	21
3.1.	L'abiura.	21
3.2.	Il binario parallelo: la borghesia.	24
3.3.	Storia e preistoria.	26
4.	Modelli e fonti.	28
5.	Lingua e stile.	30
5.1.	L'espressionismo.	30
5.2.	Il rischio della prosa.	33
5.3.	La sintassi e il metro.	35
5.4.	Il manierismo.	37
6.	Nota bibliografica.	39

1. Genesi e storia.

1.1. Il popolo e i suoi dialetti.

Le ceneri di Gramsci fu pubblicato da Garzanti nel giugno del 1957 e comprende poemetti scritti tra il 1951 e il 1956. Sempre da Garzanti era uscito, nel maggio del 1955, *Ragazzi di vita*, un affresco in prosa commosso e crudissimo della gioventù suburbana di Roma. Il romanzo riscosse un grande successo, ma fece scattare contro Pasolini e Livio Garzanti una denuncia per oscenità della Procura di Milano. Nello stesso anno venne edito *Canzoniere italiano*, un'antologia della poesia popolare che Pasolini curò per la collana «Fenice» della casa editrice Guanda. Dice il risvolto: «Un'ampia introduzione illustra il secolo di studi sulla Poesia Popolare dal Tommaseo al Croce e al Gramsci, impostandone insieme il problema teorico». Nel 1954 da Sansoni aveva visto la luce *La meglio gioventù*, un volume dove Pasolini mise insieme le sue poesie in friulano, quasi tutte scritte a Casarsa e nei dintorni a partire dal 1941 (quando il poeta aveva diciannove anni). Il libro è dedicato a Gianfranco Contini, il suo primo grande recensore, con «amor de loinh»[1]. Nel 1952 era uscita, sempre nella collana guandiana «Fenice», una prima antologia, *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini: florilegio della poesia in dialetto di tredici regioni italiane, introdotte da un poderoso saggio storico-critico scritto dal solo Pasolini. La fatica fu premiata dagli encomi di Montale il 15 gennaio dell'anno successivo, espressi in una recensione sul «Corriere della Sera». Tra queste pubblicazioni maggiori ancora due operine: *Tal còur di un frut* (*Nel cuore di un fanciullo*), e *Dal diario*[2].

Pasolini aveva lasciato il Friuli nel gennaio del 1950. Durante il decennio precedente aveva scritto forsennatamente dedicandosi da un lato alle poesie in friulano e in italiano, che confluiranno rispettivamente in *La meglio gioventù* (1941-53) e in *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (1943-49)[3]; dall'altro alle prose in lingua che andranno a costituire il romanzo *Il sogno di una cosa*[4] e i due romanzi brevi, *Amado mio* e *Atti impuri*, usciti postumi presso Garzanti nel 1982.

Il modo di lavoro di Pasolini è piuttosto complesso ed è speculare a una

[1] Nel 1942 Pasolini, presso la Libreria Antiquaria Mario Landi di Bologna, pubblicò il volumetto Poesie a Casarsa in friulano con le traduzioni a piè di pagina. Contini sorprendentemente gli riservò un vero e proprio saggetto: G. CONTINI, Al limite della poesia dialettale, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

[2] P. P. PASOLINI, *Tal còur di un frut*, Tricesimo 1953, e ID., *Dal diario*, Caltanissetta 1954.

[3] ID., *La meglio gioventù*, Firenze 1954 (nel 1975 Pasolini pubblicò presso Einaudi *La nuova gioventù* che comprendeva *La meglio gioventù* del 1954 e *Seconda forma de «La meglio gioventù»* con testi scritti nel 1974); ID., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Milano 1958 (Torino 1976[2]).

[4] ID., *Il sogno di una cosa*, Milano 1962.

concezione magmatica e dinamica della scrittura, che deve essere totale, accogliere tutto, versi e prosa: dal frammento lirico alla confessione; dalle scene di un testo teatrale all'abbozzo di un romanzo o di un saggio, dal diario al fatto di cronaca, all'esercizio stilistico, eccetera. Ma lo spirito con cui egli continuamente ritorna sui materiali, inseguendo il presente, è quasi filologico: sotto una serie di titoli provvisori (spesso vagamente riferiti a un possibile libro da costruire), il poeta inserisce diversi scritti. Questi nuclei – all'inizio solo insieme di appunti, diari o brani di un progetto letterario appena intuito – diventati finalmente testi di una certa consistenza, vanno ognuno formando un *corpus* poetico il quale, a sua volta, orienta il lavoro successivo verso un contesto linguistico-stilistico più preciso, cioè verso una delle tante «cartelle» e «sottocartelle». Tale circolarità porta Pasolini a operare non solo in funzione del singolo testo, ma anche nella prospettiva di un disegno metaforico o metonimico più vasto. Scrivere contemporaneamente su tavoli diversi offre al poeta, allo scrittore in prosa, al saggista, il drammaturgo e all'intellettuale di sinistra una visione «diacronica», «comparata» del suo lavoro complessivo, della sua ricerca espressiva. Così spesso egli effettua veri e propri traslochi da una «cartella» all'altra; intere pagine o un semplice titolo si riciclano, vanno a far parte all'improvviso di un altro contesto. I diversi fascicoli si incrociano, formano sottoinsiemi, si spezzano o si contaminano di diventare materia compiuta e coerente, pronta per la stampa sulla situazione delle carte relative alle *Ceneri di Gramsci* e sulla pubblicazione di singoli poemetti e le edizioni cfr. la sezione 6).

La vocazione «funzionalista» di Pasolini, il suo proporsi come poeta d'occasione d'intervento a caldo, vanno inquadrati – oltre che all'interno di una provocatoria scelta ideologica – nell'antica e straordinaria arte di «scrivere su commissione», nata nell'officina degli «scartafacci» e degli esperimenti.

1.2 Il Friuli.

Tutto quanto è coevo o precede le *Ceneri* vede dunque un Pasolini profondamente immerso nella cultura popolare e nelle forme dialettali dell'espressione. Sia creativamente, nel confronto con la lingua materna e durante la stesura dei suoi friulani; sia politicamente, con la militanza, dal '47 al '49, nelle file del PCI; sia speculativamente, prima con gli interventi teorici usciti su riviste e giornali[5]; poi con le introduzioni al *Canzoniere italiano* e all'antologia di poesia dialettale.

[5] Si vedano a questo proposito: ID., *Un paese di temporali e di primule*, a cura di N. Naldini, Parma 1993 (gesti risalenti agli anni 1945-51); *Passione e ideologia* (1948-58), Milano 1960, 1994[2]; *Il Portico della Morte*, Roma 1988 (recensioni scritte tra il 1947 e il 1971).

La lingua dei «parlanti» si configura, per il giovane, indomito poeta, come un possibile terreno letterario alternativo, post-ermetico, e anche antifascista. Di qui l'interesse di Pasolini per la *mimesis*, per «il discorso libero indiretto», per le contaminazioni e per il plurilinguismo. Le interminabili estati passate a Casarsa e lungo le sponde del Tagliamento avevano avvicinato Pasolini ai contadini friulani. Lo scrittore si muoveva in quei luoghi e tra quella gioventù da poeta, da linguista, da comunista e da ragazzo piccolo borghese cattolico turbato dal trauma della propria omosessualità. Quel mondo gergale e transfuga, incontaminato e vivo, rappresentava per lui l'alterità irraggiungibile, che conservava nel fondo un enigma la cui soluzione gli era negata. Timidezza, desiderio di confondersi (di vivere in felicità, come loro, l'infelicità), non facevano che escluderlo ancora di più e ancora di più spingerlo verso il mito di una palingenesi nella quale venissero lietamente accettate le diversità. Le poesie e gli appunti in prosa che egli scrive in questo periodo sono autobiografici, diaristici. Vi fa da protagonista un giovanile, narcisistico senso di morte, provocato da un blocco affettivo e da un incontrollabile sentimento panico. I versi congelano immagini di bucolica verginità, di felicità assorta e dolente. La natura è quella creaturale di Virgilio o è cristallizzata dal manierismo dell'Arcadia, ritratta talvolta in stile *liberty.* Ma accanto a tanto autentico struggimento (e alle rimozioni dei nodi intimi del dolore), quasi a placare il giovane poeta ci sono le voci calme e lucide, e appassionate, di chi condivide con lui l'amore per il popolo. E sono il Tommaseo sublimamente populista dei *Canti del popolo greco* o il lucido Antonio Gramsci delle *Lettere* (con la sua pedagogia grave e libera da ogni vincolo zdanovista). Ci sono i poeti sensuali e reietti come Leopardi, Rimbaud, Baudelaire, Shelley, Verlaine. E l'autore di *Les nourritures terrestres:* l'istintuale, irriverente, immanentista e spietato Gide. Ci sono gli straordinari panorami castigliani di Machado e il suo realismo affettuoso. Ma soprattutto il giovane Pasolini può espiare ogni colpa nella pratica della scrittura: nessuno è più vicino dell'artista alla sacralità del popolo, anch'egli è respinto dalla storia ai margini della società. E la storia va rifatta di sana pianta, benché il prezzo da pagare sia il proprio narcisismo. *La scoperta di Marx*, il componimento scritto nel 49 (un anno prima del trasferimento a Roma), chiude *L'usignolo* con questi versi:

> Ma c'è nell'esistenza
> qualcos'altro che amore
> per il proprio destino.
>
> È un calcolo senza
> miracolo che accora
> o sospetto che incrina.

La nostra storia! morsa
di puro amore, forza
razionale e divina[6].

A Pasolini la storia era stata lasciata tragicamente in eredità dalla morte del fratello Guido, più giovane di tre anni, ucciso durante la guerra partigiana nel 1945, nelle montagne al confine slavo. Il sacrificio di quel ragazzo è l'atto estremo di una incrollabile fede nella storia. Guido, con la sua scelta coraggiosa, chiamava implicitamente il fratello a rispondere delle proprie azioni davanti alla storia e nella propria coscienza.

1.3. Lo sperimentalismo.

Ma come conciliare l'essere contemporaneamente di qua e di là della storia? Come trovare stile e lingua capaci di esprimere questa diade drammatica? Il giovanile ribellismo di Pasolini (impregnato di narcisismo e di populismo) non ha a disposizione una lingua di poesia: la poesia contemporanea che legge e ama, sganciata com'è dalla realtà del popolo, è tutt'altro che ribelle. La tradizione letteraria che la sua generazione ha ereditato dai padri, ha sostituito la realtà vera con una realtà convenzionale, ha inventato le sue forme espressive all'interno di una virtualità lontana dalla lingua del popolo. Per lui è impraticabile, salvo «violentarla», spendendo se stesso, arrogandosi il diritto di una libertà stilistica irriverente e rischiosa, scandalosa. La realtà, insieme con i valori ideologici che Pasolini più o meno pretestualmente le attribuiva, portava con sé anche il simulacro di un mito profondo e irrazionale, il fantasma di un'autobiografia estranea alla vita. Si legge nel quinto movimento di *Quadri friulani:*

[...] Ah quando
un tempo confuso si rifà terso

nella memoria, nel vero tempo che sbanda
per qualche istante, che sapore di morte...
Non ne stupisco, se a questi istanti

di disfatta e di veggenza, mi portano
anni consumati in una chiarezza
che non muta il mondo, ma lo ascolta

nella sua vita, con inattiva ebbrezza... [7].

[6] ID., *La scoperta di Marx*, in ID., *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, Torino 1982, p. 126.
[7] ID., *Quadri friulani*, in ID., *Le ceneri di Gramsci*, in ID., *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di G. Chiarcossi e W. Siti, prefazione di G. Giudici, 4 voll., Milano 1995-96, I, pp. 218-19. Da questa edizione sono tratte le citazioni dei testi con l'indicazione dell'eventuale movimento e del numero delle pagine.

Al momento della partenza dal Friuli Pasolini riempì il bagaglio di conti aperti e di interrogativi senza risposta. Con i suoi amici bolognesi del liceo e dell'università, Francesco Leonetti, Roberto Roversi e Luciano Serra, aveva a lungo discusso di nuove forme poetiche capaci di esprimere il presente. Nei loro progetti c'era anche il tentativo di ricostruire criticamente il percorso della poesia classica fino agli amati Ungaretti, Montale e Sereni. Il gruppo aveva già trovato un titolo per una possibile rivista, «Eredi», che non fu mai varata. Solo nel 1955 l'impresa riuscì. Ma nel frattempo la testata prese un altro nome: «Officina». Nella differenza dei due titoli già si intuisce un salto in avanti, un taglio più netto dai padri. L'editoriale è nascosto in un saggio che Pasolini scrisse per la commemorazione del centenario della nascita di Pascoli. L'attacco imposta subito i termini di una ricerca originale:

> Ricorre quest'anno il centenario della nascita del Pascoli. Nel campo letterario, si tratta di una data eccezionale, che va considerata degna di qualcosa di meglio che una semplice celebrazione di circostanza. Si consideri la stupenda possibilità di «descrizione» che presenta il fenomeno stilistico pascoliano, per un gruppo di ideologi, come è il nostro, che si definisce fuori dal campo d'una morale ontologicamente letteraria, tipica del Novecento. «Descrizione» anzitutto oggettiva, da laboratorio (se impostata secondo il folgorante schema di Contini, delle sue categorie letterarie del «monolinguismo» – petrarchistico – e del «plurilinguismo») e poi, per una sua intima forza paradigmatica, soggettiva e di tendenza. E ciò nel senso che vi si può fondare una revisione di tutta l'istituzione stilistica novecentesca (da farsi in gran parte risalire appunto alla ricerca pascoliana)[8].

1.4. Roma.

Con le sue borgate assolate e il suo popolo immenso di ex contadini inurbati e sottoproletari («[...] io sono incinto dei loro gridi viziati | e vomito occhi e schiene eleganti. | Se potessi parlare, direi | che vorrei avere la rogna: || per assomigliare a uno di loro. | In piazza Costaguti c'è un'esistenza | che sa solo specchiare cinture strette | schiene snelle e toraci azzurri», scrive il 10 febbraio 1950 in una poesia contenuta nella cartella intitolata *Scartafacci 1949-50*[9]), Roma moltiplica per mille la passione pasoliniana, qui ancora più segreta e di nuovo vergine. La coscienza di classe tuttavia incombe su questo popolo dal cuore antico, non più contadino e non ancora ingranaggio produttivo della nuova nazione. I palazzi del capitalismo stanno occupando le riserve dell'antico popolo meridionale, che, a contatto con la storia, si fa consapevole della propria miseria: per un verso subisce una terribile umiliazione, per l'altro si rende conto di poter legit-

[8] ID., *Pascoli*, in «Officina», n. 1 (1955), p. 1.
[9] ID., *Ogni tram ha un ragazzo romano che brucia*, in ID., *Bestemmia* cit., IV (1996), p. 1069.

timamente pretendere gli stessi diritti della classe borghese. Scrive Pasolini in *Il canto popolare:*

> Ragazzo del popolo che canti,
> qui a Rebibbia sulla misera riva
> dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti
> è vero, cantando, l'antica, la festiva
> leggerezza dei semplici. Ma quale
> dura certezza tu sollevi insieme
> d'imminente riscossa, in mezzo a ignari
> tuguri e grattacieli, allegro seme
> in cuore al triste mondo popolare? (pp. 187-88).

I primi anni romani, vissuti dal poeta con le tasche vuote (la madre, scesa con lui nella capitale, abita all'inizio presso una famiglia dove lavora come governante, mentre lui dorme in una camera subaffittata), sono un perenne vagabondaggio nei quartieri sporchi, poverissimi e lontani dal centro: Mandrione, Primavalle, San Lorenzo, Tiburtino III, Borgata Gordiani, Monteverde nuovo, Ciampino (dove dal 1951 insegnerà lettere in una piccola scuola media privata per ventisettemila lire al mese). Sergio Citti, un giovane intelligente imbianchino, gli fa da «consulente» linguistico. Sono anni di enorme lavoro, di *apprentissage*, di lento e costante assorbimento della feroce ed esaltante cultura delle borgate, così lontane dalla mitezza dei campi friulani. Nel frattempo si fanno più assidui i contatti con il mondo artistico e intellettuale della città. Prosegue le sue collaborazioni a riviste e giornali e raccoglie materiali per i suoi studi sulla poesia dialettale. Non smette di scrivere in versi e in prosa: le ultime poesie in friulano (che compariranno *nell'Appendice* di *La meglio gioventù*), nuove poesie e poemetti in lingua (tra cui *Roma 1950*, *diario* e *Sonetto primaverile*)[10] e «squarci» in prosa che presto formeranno il romanzo *Ragazzi di vita.* Vede assiduamente Caproni, Penna, Bertolucci, Bassani. Trova piccoli lavori nel cinema, prima come comparsa, poi iniziando a collaborare a qualche sceneggiatura.

Ma è la Roma dei fratelli Citti a scatenare in Pasolini il grande slancio creativo. All'inizio al posto del Tagliamento ci sono l'Aniene, le anse verdeggianti del Tevere. Lo spirito è quello friulano: la lingua è linda, dei diari. La Roma dei primissimi anni Cinquanta è ancora estranea, quindi idilliaca:

> [...] Con i camion lontani
> vibra confusa la periferia, e
> muore il giorno inutile; inutili

[10] ID., *Roma 1950*, *diario*, Milano 1960; ID., *Sonetto primaverile* (1953), Milano 1960.

cantano il silenzio le cicale
nella mesta penombra incendiata[11].

Nella prima versione del *Canto popolare*[12] ha invece il sopravvento un urgenza saggistica, quasi Pasolini avesse necessità di verificare sul campo i termini di una poetica *in fieri.* E in una lettera inviata a Franco Fortini il 3 settembre del '55 spiega: «Il popolo che canta del *Canto popolare* è il popolo com'era prima della civiltà industriale: mentre il canto finale (la canzonetta) di chi "è ciò che non sa" si riferisce appunto al sottoproletariato sulle soglie della coscienza di classe, che vive dall'Aniene a Eboli»[13]. La rivista «Officina» nasce contemporaneamente all'uscita di *Ragazzi di vita.* Vi scrivono anche Fortini, Caproni, Luzi, Bertolucci, Gadda, Calvino. I tre redattori (Serra scompare dal gruppo) mettono a fuoco una poetica nuova, lo sperimentalismo. Nel dibattito entrano in molti. Sono gli anni in cui l'espressionista Gadda riscrive il *Pasticciaccio*, già apparso in «Letteratura» (1946-47). Il poeta trova anche il tempo di leggere De Saussure e di restarne fortemente segnato. Ai poeti ospitati su «Officina» la rivista chiede una scheda ideologica o una dichiarazione di poetica: sono chiamati a definire la loro posizione nei confronti della tradizione, e quindi in rapporto con il presente.

Il volume delle *Ceneri* raccoglie un materiale poetico nato dall'incontro di Pasolini con la Roma vasta e pidocchiosa di quel primo decennio di rapida industrializzazione del paese. A quell'incontro il poeta era arrivato nel pieno di una convinta e forte polemica che metteva in discussione l'attualità dell'ermetismo e del novecentismo. La pubblicazione offrì al lettore una poesia inattesa, sorprendente, che apriva di colpo il dibattito sulle poetiche, sull'impegno e l'autonomia dell'arte, ecc. A cominciare da Calvino – e più tardi Moravia – molti saluteranno *Le ceneri di Gramsci* come la rinascita della poesia «civile». Già dopo l'uscita del poemetto omonimo su «Nuovi Argomenti», Calvino, in una lettera pubblicata nel «Contemporaneo» il 30 giugno 1956, definì la comparsa di quei versi come «uno dei più importanti fatti della letteratura italiana del dopoguerra e certo il più importante nel campo della poesia». Calvino si lamentava della pigrizia mentale con cui «Il Contemporaneo», che non aveva nemmeno fatto parola della lirica di Pasolini, seguiva le vicende letterarie italiane. Così proseguiva:

> Ma appunto per il fatto che è finalmente una poesia che muove alla discussione […] ed è per di più una bellissima poesia, che riassume e supera le lezioni della tradizione ita-

[11] ID., *La pioggia ha verniciato la terra*, in ID., *Poesia con letteratura*, in ID., *Bestemmia* cit., IV, p. 1111.
[12] ID., *Il canto popolare*, Milano 1954.
[13] ID., *Lettere 1955-1975*, a cura di N. Naldini, con una cronologia della vita e delle opere, Torino 1988, p. 117.

liana di poesia civile, della sapienza verbale dei maestri dell'ermetismo, e delle esigenze realistiche più recenti, io sono convinto che con *Le ceneri di Gramsci* si apre una nuova epoca della poesia italiana.

Invero non sono pochi i critici che attribuiscono all'ideologia e alla passione per il popolo di Pasolini (e cioè al suo impegno di poeta civile) un valore di pretestualità. La critica marxista in primo luogo. Alberto Asor Rosa, a proposito dell'ideologia di Pasolini, esprimerà il suo definitivo giudizio alcuni mesi dopo la morte del poeta:

> Chi scrive ha espresso più di dieci anni fa l'opinione che l'ideologia di Pasolini fosse, più che reazionaria, intimamente regressiva. Non credo che la sua opera successiva abbia smentito questo giudizio: lo ha se mai confermato[14].

E Fortini, sull'amore che Pasolini nutriva per il popolo, nel '71 scriveva:

> Non perché Pasolini non sia un nemico del popolo. (Alla parola nemico come alla parola popolo non metto le virgolette per fiducia nella intelligenza del lettore). Egli lo è e più di quasi tutti i poeti italiani viventi messi insieme e più seriamente dei più reazionari poeti italiani viventi – che non sono pochi – perché è probabilmente l'unico a sapere in senso profondo che cosa significhi essere nemico del popolo. L'unico che venda le cose sacre sapendo che sono sacre. Anzi dando ad intendere che proprio vendendole e mutandole in episodi di veloce consumo le rende ancora più vulnerabili. E le venera; e combatte, con cento lingue di ferro, contro ogni moralismo; e recita non senza bravura la parte della contraddizione[15].

Anche un critico laico come Mengaldo non riconosce attendibilità all'ideologia pasoliniana, e scrive proprio a proposito delle *Ceneri:*

> Il rapporto di Pasolini con questa realtà [Roma, ecc.] è, prima che di natura ideologica, un fatto di identificazione psicologica, autorizzato dall'equazione fra le rispettive emarginazioni: col relativo rischio di continui slittamenti e sovrapposizioni da un piano all'altro e di *mainmise* ideologica del lettore, perpetrata surrogando alla falsificabilità del *logos* l'istanza, né vera né falsa ma di per sé incontestabile, di un'esperienza personale violentemente patita[16].

Rinaldo Rinaldi parlerà dell'ideologia pasoliniana come di un fantasma, di una dimensione puramente ottica, visionaria[17]. Siti invece, nel saggio sulle *Ceneri* posposto all'edizione einaudiana del 1981, affonda nel magma dell'inconscio e dell'*amor vacui* di Pasolini sia la passione ideologica che l'esaltazione mistici per il popolo. Egli fa notare come *La scoperta di Marx* nella prima redazione si intitolasse *La ricerca di mia madre*, e afferma:

[14] A. ASOR ROSA, *Le due società. Ipotesi sulla crisi italiana*, Torino 1977, p. 8.
[15] O FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino 1993, p. 45.
[16] *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P. V. Mengaldo, Milano 1978, p. 782.
[17] Cfr. R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1982, p. 105.

> La Legge dell'oggettività rivoluzionaria ha le medesime capacità di attrazione e frustrazione della Legge eterosessuale, paterna. Proprio nel punto di maggiore vicinanza al popolo, amato non solo nel suo corpo ma nelle sue idee, si ristabilisce il fascino tremendo della distanza[18].

Al di là di ogni possibile lettura delle *Ceneri* e della poetica pasoliniana, è certo che Pasolini ha scritto il presente come lo ha vissuto, con una coscienza mai reticente, convinta sia delle proprie, intime contraddizioni che della convenzionalità della letteratura. In una lettera di commento alla tesi di laurea (*L'opera di Pasolini*, discussa all'Università di Firenze) che Walter Siti gli spedì nel 1970, sono abbozzate le risposte di Pasolini ai suoi critici e ai loro metodi:

> Leggendola sono stato letteralmente male, perché, rinchiuso in quel triangoletto regressione-aggressività-narcisismo, mi son sentito finito: e infatti non mi hai dato più respiro. Non nego la relativa attendibilità del triangoletto, ma era assurdo che tu ritagliassi tutta la mia opera in sua funzione, dimenticandoti dei risultati «non effabili», non riconducibili da «verbale a verbale», soprattutto se quest'ultimo è puramente culturale [...]. C'è tutta una infinita distesa di «oggetti», nelle mie opere, che non sono né buoni né cattivi, ma che sono «rappresentati» e come tali non giudicabili moralisticamente. [...] Io non sono responsabile del mio inconscio: e la scoperta delle mie operazioni inconsce non permette al critico di liberarsi di ciò di cui io invece sono responsabile (tutto un quantitativo di sapere, scientifico o no, che ha aggiunto realtà alla realtà, e che tu stesso fruisci). Altra cosa vecchia, da cui da vent'anni la mia vita è funestata, è il rimprovero di possedere certe nozioni sbagliate, di cui il critico conosce la giusta versione, ma che non me la dice: le nozioni di «popoli», di «sotto-proletariato», di «storia», di «ragione» ecc. ecc. Rimproverandomi l'uso reprobo di queste nozioni, sembri rivolgerti *a una cerchia*, in cui tra voi vi capite al volo, senza bisogno di perdere tempo a parlarne [19].

L'impegno di Pasolini (fatalmente stretto nei lacci dell'irrazionale) coniuga semplicemente un modo di essere nel mondo con la ricerca di un'espressività capace di raccontarlo. Se poi, alla fine, i conti non tornano (e non sono mai tornati a nessuno), la circostanza è prevista e tutto sommato marginale.

2. Struttura.

2.1. I testi.

Le ceneri di Gramsci è una raccolta di undici poemetti. Il termine *poemetti* figura nel frontespizio, per chiara volontà dell'autore. Il primo testo è intitolato *L'Appennino* e reca in calce la data 1951. È costituito di terzine di endecasillabi

[18] W. SITI, *Oltre il nostro accanito difenderla*, in P. P. PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Torino 1981, p. 157.
[19] P. P. PASOLINI, *Lettere 1955-1975* cit., pp. 674-75.

che spesso si chiudono con un verso intero o un emistichio staccati. Si divide in sette movimenti numerati con lettere romane e di diversa lunghezza. Per quanto riguarda le rime non è possibile fissare schemi precisi in quanto l'autore gioca soprattutto con le assonanze e le spezzature ritmiche (cfr. § 5.3). Il secondo poemetto è intitolato *Il canto popolare.* È formato da dieci strofe di nove endecasillabi rimati di massima secondo lo schema ABABCDCDC. Porta la data 1952-53. *Picasso* è il terzo poemetto ed è datato 1953. E formato da nove movimenti (anche questi numerati con lettere romane) in terzine di endecasillabi che spesso terminano con un verso isolato. Il quarto testo, intitolato *Comizio*, è sempre in terzine di endecasillabi intercalate di quando in quando da un verso o da un emistichio; la divisione in quattro movimenti è questa volta segnalata da un asterisco; l'anno di composizione è il 1954. Il poemetto che segue, *L'umile Italia*, datato sempre 1954, è formato da tre movimenti di sette strofe di dieci novenari ciascuno, numerati con lettere romane. Nel sesto, *Quadri friulani*, riappaiono le terzine di endecasillabi in sette movimenti separati da un asterisco con il solito verso isolato messo talvolta in chiusura; la data in calce è il 1955. Il settimo poemetto intitolato *Le ceneri di Gramsci* è costituito da terzine di endecasillabi che formano sei movimenti numerati con lettere romane; il verso isolato, intero o spezzato, compare indifferentemente all'interno del movimento o in chiusura; la data di composizione è il 1954. L'ottavo testo, *Récit*, è in doppi settenari a rima baciata e porta la data 1956, come gli ultimi tre poemetti. Le terzine di endecasillabi tornano in *Il pianto della scavatrice:* sei movimenti, con numerazione romana, che iniziano sempre in testa di pagina; anche qui compaiono versi isolati sparsi. Il penultimo testo, *Polemica in versi*, è in terzine di endecasillabi, privo di versi isolati. L'undicesimo poemetto, *La Terra di Lavoro*, è in terzine di endecasillabi con un verso isolato finale.

La raccolta si conclude con sei note di carattere storico-letterario che chiariscono al lettore alcuni riferimenti impliciti, qualche citazione e i dati di una polemica.

2.2 Prima e terza persona.

L'Appennino, Il canto popolare e *Picasso* sono scritti in terza persona. La voce è di qualcuno che osserva il paesaggio italiano, come si presenta alcuni anni dopo la fine del fascismo e della guerra. Accanto alle antiche vestigia della civiltà italiana, addormentati, notturni, si accalcano i cantieri della nuova epoca industriale. I figli dei contadini, ora inurbati sottoproletari ma uguali a se stessi fin dalla preistoria, sono il popolo, «il cui clamore non è che silenzio». *L'Appennino* è una panoramica a volo d'uccello lungo la spina dorsale della penisola, dal-

l'Appennino toscano fino alla Campania. La figura sepolcrale di Ilaria del Carretto, eseguita da Jacopo della Quercia, è centrale nel poemetto e serve al poeta per drammatizzare tutto il contesto: la fanciulla di marmo, le sue palpebre eternamente chiuse, rendono più assorto e assente il paesaggio. La storia è immobile, come quel monumento.

Il giorno esplode con *Il canto popolare.* Anche qui il poeta domina dall'alto. Il poemetto prende avvio dalla visione di un ragazzo che sulle rive dell'Aniene, a Rebibbia canta una nuova canzonetta. Nel contrasto tra il nuovo – che viene dal presente – e l'antica immobilità di quel giovinetto intento a cantare, incosciente della storia, ignaro tra i grattacieli che si alzano intorno a lui, si sviluppa la drammaturgia dei versi. Quel canto è il canto popolare che conserva la vecchia passione pur nell'adozione di un contenuto moderno, estraneo. Il ragazzo, oggi sottoproletario che non sa di essere tale, è inconsapevolmente sulle soglie della coscienza di classe. La sua canzonetta è più rivoluzionaria dei canti ufficiali della rivoluzione, i quali rientrano nella tradizione romantico-risorgimentale della borghesia liberale e irredentista «a cui il popolo restava naturalmente estraneo. Esso cantava, in politica, se mai, canti reazionari [...]»[20]. In *Picasso* Pasolini, ancora soltanto sguardo e pensiero, normale passante domenicale, attraversa Villa Borghese ed entra nel Museo d'Arte Moderna. L'ignoto visitatore è spinto dall'umile desiderio di «capire». Nel museo romano è stata allestita una mostra di Picasso (un'occasione che il Pci non si lasciò sfuggire per sancire la piena appartenenza al Realismo dell'artista spagnolo). Il poemetto fa pensare a un epillio, usato nell'antichità dai manieristi per descrivere opere d'arte. Il poeta scorge nelle tele – e soprattutto nel quadro *La pace* – «l'errore di Picasso»: dietro alla «gigantesca e grassa espressività» di questi dipinti c'è il nulla perché

> [...] Assente
> è da qui il popolo: il cui brusio tace
> in queste tele in queste sale, quanto
> fuori esplode felice per le placide
> strade festive in un comune canto [...] (*Picasso*, VIII, p. 195).

L'espressionismo vero è invece quello di Goya (alcuni suoi quadri sono esposti in altre sale) perché nasce dalle «intimità viscerali», da un ateo furore, e non abbandona il «sentimento del popolo». Bisogna restare nell'inferno del popolo e capire. Il popolo, in quanto svuotato di storia, non può essere raccontato, si può «esprimerlo», cioè esprimerne il male.

[20] *Note*, in ID., *Le ceneri di Gramsci*, in ID., *Bestemmia* cit., I, p. 279.

In *Comizio* entra nel libro la prima persona, nell'attacco del secondo movimento: «Il dolore, inatteso, mi respinge | indietro, quasi a non voler vedere» (II, p. 199). Pasolini, una sera, si trova a passare per caso a Piazza di Spagna, dove si sta svolgendo un comizio neofascista. L'atmosfera è purgatoriale. Non si odono parole:

> [...] Tra i clamori
> cammino muto, o forse sono muti
> essi, nella tempesta che ho nel cuore.
>
> E nel senso di perdita del proprio
> corpo, che dà un'angoscia improvvisa,
> in silenzio al fianco mi si scopre
>
> un compagno. [...] (*Comizio*, p. 202).

È l'ombra del fratello Guido, caduto sui monti della Venezia Giulia durante l'eroica guerra partigiana. È uno spirito che fa pensare al Manfredi dantesco, storpiato dalle ferite. Uno scambio di sguardi appena, solidali, di pietà, mentre intorno a loro il popolo diventa brutto a contatto con la storia.

Quell'apparizione, portando in scena i segni violenti della storia, provoca in Pasolini un senso tutto demartiniano di alienazione da sé. In *L'umile Italia* torna (necessariamente più in soggettiva dopo l'irruzione autobiografica del poemetto precedente) la voce della terza persona. Le rondini volano sull'Italia (la campagna romana, Venezia, la Lombardia, i nevai alpini, la pianura padana). Nella memoria di chi è padrone della diacronia, cioè della storia, si forma la coscienza nazionale. Ma il popolo è condannato, data la sua impossibilità a elaborare un progetto per il futuro, alla sublime umiliazione di essere pura natura, e destinato a restare dentro l'innocenza di un'infanzia senza tempo: «[...] la loro violenza infantile | resterà nella nera | loro bellezza adulta. [...]» (I, p. 205). E la tentazione (rivoluzionaria) di fare della natura virtù, di dare cioè al popolo coscienza della propria infelicità, è oscura, ossessiva. Tuttavia capire e fare restano una necessità. La storia va affrontata, e sofferta.

L'occasione che ha dettato a Pasolini le terzine di *Quadri friulani* è una mostra, a Roma, del pittore friulano Giuseppe Zigaina, amico di gioventù del poeta, con il quale, tra il '48 e il '49, aveva organizzato per il Pci un comizio sulla pace. Il poemetto torna quindi alla prima persona:

> Ti ricordi di quella sera a Ruda?
> Quel nostro darsi, insieme, a un gioco
> di pura passione, misura della nostra cruda
>
> gioventù, del nostro cuore ancora poco
> più che puerile? Era una lotta
> bruciante di se stessa, ma il suo fuoco

si spandeva oltre noi; la notte,
ricordi?, [...] (III, pp. 214-15).

Il poemetto ha il suo punto d'appoggio drammatico nell'*errore* dell'amico, che nei suoi quadri esprime fede in un ideale e non affetto per gli uomini: il popolo rimarrà fatalmente estraneo all'ottimista Zigaina il quale sa riconoscersi soltanto nella storia: la lotta serve più a lui che al popolo, il quale continua la sua vita «col petto | pieno del buio delle vecchie campane» (VI, pp. 219-20). Questo tema prosegue (quasi senza soluzione di continuità) e si fa paradigmatico nelle terzine delle *Ceneri di Gramsci*, che dà il titolo alla raccolta. Come si vede dalle date di composizione questo poemetto è stato scritto un anno prima del precedente. L'ordine cronologico viene, qui, tradito. È la prova che il libro ha un suo filo rosso che prescinde dai momenti della stesura. Per intuire la ragione di questa posposizione basta ristabilire la cronologia e vedere cosa cambia nel disegno drammaturgico della raccolta. Dunque, stando alle date, *Le ceneri di Gramsci* avrebbe dovuto trovare posto accanto a *Comizio* e a *L'umile Italia* e prima di *Quadri friulani*, che appunto è stato scritto dopo. Lo spostamento sta ad indicare che Pasolini nel poemetto *Le ceneri di Gramsci* individua il vertice più alto del *climax* fin lì creato. Nello scontro ideale con Gramsci (più emblematico e ampio rispetto alla tenera conflittualità inscenata con il vecchio compagno friulano), dopo la vasta panoramica dei poemetti precedenti, che hanno descritto il paesaggio di un'Italia dimenticata, Pasolini finalmente imposta la sua dichiarazione di poetica. Poi, nei poemetti successivi, eccolo di nuovo calarsi nella vita (che procede cronologicamente), ma dopo aver messo un punto fermo sulle proprie irrisolvibili contraddizioni: «Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere | con te e contro te: con te nel cuore, | in luce, contro te nelle buie viscere» (IV, p. 227). In questo poemetto centrale il poeta «abiura» la militanza politica con un drammatico interrogativo: «potrò mai più con pura passione operare, | se so che la nostra storia è finita?» (VI, p. 235). La tomba di Gramsci, nel cimitero degli Inglesi, a Roma, è l'oggettivazione dell'esclusione del poeta dall'allegria della vita a causa della sua coscienza:

Come i poveri povero, mi attacco
come loro a umilianti speranze,
come loro per vivere mi batto

ogni giorno. Ma nella desolante
mia condizione di diseredato,
io possiedo: ed è il più esaltante

dei possessi borghesi, lo stato
più assoluto. Ma come io possiedo la storia,
essa mi possiede; ne sono illuminato:

ma a che serve la luce? (IV, pp. 228-29).

Le terzine si interrompono e in *Récit* la voce in prima persona di Pasolini prende il ritmo epico lirico dei doppi settenari a rime baciate creando un improvviso *anticlimax.* Il racconto si svolge sull'attrito tra l'*action d'éclat* della denuncia per oscenità del romanzo *Ragazzi di vita* e l'indifferenza del popolo che continua, ignorato e amaro, estraneo a ogni atto della nazione, a mangiare silenzioso la vita. Da un lato Pasolini subisce il trauma della punizione borghese e dall'altro quello dell'estraneità degli innocenti, che mette a nudo la sua vulnerabilità, la sua falsa coscienza: egli si rende conto, in questa occasione, di non essere affatto un uomo dell'umile popolo. Quindi se egli soffre per quella notizia la colpa è solo sua: «nell'aria troppo dolce, nell'umana innocenza I non sono che i messi della mia coscienza» (p. 242). La prima persona riprende il ritmo della terzina in *Il pianto della scavatrice*, tra le cose più belle scritte in questo secolo. Il tono è piano, il dolore controllato, teso, l'aggettivazione misurata, la furia ideologica sommessa, assorbita dalle immagini. I versi hanno lo stesso battito del cuore, che accelera la voce del poeta, poi la calma e la rende più amara. Non c'è mai frattura tra pensiero e sensualità. Lo strazio non ha regressioni né rimozioni né enfasi. Anche la discutibile chiusa del terzo movimento «Un uomo fioriva» (III, p. 254), si fa tenerissima se a sussurrarla è una voce spudoratamente e gioiosamente infantile. E un poemetto scritto a fior di labbra. Il conflitto è diretto, tra il poeta e la natura. Una natura madre, silenziosa e chiusa nel dolore per non addolorare il figlio traditore. I poemetti che precedono *Il pianto della scavatrice* fanno da extratesto di riferimento, sono la premessa per cogliere la straordinaria sintesi espressiva di una conflittualità che somiglia a quella dell'uomo con la morte. *Una polemica in versi* è invece una reazione rabbiosa, coraggiosa, alla strumentalizzazione che i comunisti fanno dei poveri: «Avete, accecati dal fare, servito | il popolo non nel suo cuore || ma nella sua bandiera [...]» (p. 268). La scena è quella di una Festa dell'Unità. Pasolini è con un amico quarantenne comunista, Antonello Trombadori, in mezzo al popolo comunista. Agli occhi di Pasolini (è ancora la sua voce a parlare) quel popolo sembra trasformato in gente, in folla, in pura razza. E solo in questa occasione, in questo *décor*, si vede la sua miseria. Forse è li per fame di cultura piccolo borghese. E questo uno dei casi in cui la passione non coincide con la grazia. Trombadori, come tutti gli intellettuali comunisti, denigra senza odio e si esalta senza amore. La paura dell'errore, generata dal voler restare sempre all'altezza delle proprie idee, si paga con l'aridità: perché la vita si svolge solo nell'errore.

Il volume si chiude con *La Terra di Lavoro.* La voce dell'epilogo torna impersonale, ma ora ha un tono esausto, rassegnato. Racconta ciò che gli occhi vedono dentro a un treno di pendolari e fuori dal finestrino, nelle povere campa-

gne gravide di luce. La Terra di Lavoro è vicina. Nel volto di ogni viaggiatore è impressa una storia senza storia. Essi hanno tanti nemici e non lo sanno:

> Gli è nemico chi straccia la bandiera,
> ormai rossa di assassini,
>
> e gli è nemico chi, fedele,
> dai bianchi assassini la difende.
> Gli è nemico il padrone che spera
>
> la loro resa, e il compagno che pretende
> che lottino in una fede che ormai è negazione
> della fede. Gli è nemico chi rende
>
> grazie a Dio per la reazione
> del vecchio popolo, e gli è nemico
> chi perdona il sangue in nome
>
> del nuovo popolo. Restituito
> è così, in un giorno di sangue,
> il mondo a un tempo che pareva finito: [...]. (p. 277).

Malgrado tutto questo essi sono «vivi, soltanto vivi, nel calore | che fa più grande della storia la vita» (p. 278).

2.3. La voce narrante.

Le differenze semiologiche e linguistiche tra i due universi contrapposti (popolo e borghesia) finiranno per configurarsi come negativo e positivo di una stessa lastra fotografica. Fu in virtù di questo contrasto «linguistico» sempre attivo che Pasolini mise a fuoco, nel '68, lo stridore, il paradosso teatrale rappresentato dallo scontro tra gli studenti dell'università di Roma (figli della buona borghesia) e i poliziotti (figli di contadini meridionali). Egli si schierò con i poliziotti, ragazzi costretti dalla storia a mettersi al servizio della reazione[21]. Pasolini si guarda attorno, sceglie un'immagine e la fissa con gli occhi della ragione, di chi partecipa alla millenaria, muta, lotta dei poveri; la stessa immagine, poi, la fissa con sguardo religioso, ingenuo e violentemente sensuale. Così egli finisce per amare viscerale mente ciò che la ragione odia e per amare razionalmente ciò che in realtà odia. Al centro di questo nodo un poeta esule, diseredato dalla storia, diverso dai borghesi e diverso dal popolo. La contemporaneità delle due immagini contrarie

[21] Pasolini scrisse in quell'occasione una poesia, *Il Pci ai giovani!!*, uscita il 16 giugno 1968 su «L'Espresso» («proditoriamente, a mia insaputa, su un rotocalco», come dice in una premessa a una antologia di suoi versi: ID., *Al lettore nuovo*, in *Poesie*, Milano 1970), poi ripresa in «Nuovi Argomenti», n. 10 (1968), e ora in ID., *Empirismo eretico*, Milano 1972 (1991[2]), pp. 151-59.

nella stessa immagine spinge il linguaggio verso uno stile a forti contrasti lessicali, dove la figura retorica della *sineciosi* (come dire ossimoro) irrompe con frequenza incontrollata, se non proprio compiaciuta. Quando egli scrive nel primo movimento del *Pianto della scavatrice:* «Stupenda e misera città, | che m'hai insegnato ciò che allegri e feroci | gli uomini imparano bambini» (p. 244), nel termine «stupenda» egli assume lo sguardo religioso (popolare) e nel termine «misera» lo sguardo della ragione (borghese). Lo stesso vale per «allegri» e «feroci». Racconta Pasolini in *Poesia pratica:* «Scrivevo curvo sulle mie ginocchia di associato | (con me stesso), malgrado la nevrosi, il livore, l'ingenuità | l'irrefrenabile tendenza stilistica alla sineciosi»[22]. Un'osservazione più attenta mostra che i due termini della frattura mettono uno di fronte all'altro, nello stesso dominio espressivo, pragmatismo e utopia, *ius* e *fas* e, come scrisse Fortini nel 1959, «razionalità e irrazionalità, progresso e regresso, sentimento e rivoluzione»[23]. Si potrebbero aggiungere, per l'aspetto strettamente poetico, intimismo e, come si diceva allora, *engagement.*

Continuava Fortini:

> La miscela detonante di Pasolini consiste nell'aver scelto – soprattutto nelle *Ceneri* – le apparenze della «comunicazione», proprie del poemetto raziocinante, didascalico, filosofico ed esortativo di tradizione ottocentesca (da Wordsworth a Hugo, da Vigny a Pascoli), per esprimervi tutt'altra verità stilistica e sentimentale; nell'aver impiegate tutte le risorse espressive della poesia moderna su contenuti ideologici già da tempo acquisiti dalla nuova borghesia italiana[24].

Degli undici poemetti che compongono le *Ceneri*, cinque sono scritti in terza persona, e l'ultimo di questi, *La Terra di Lavoro*, chiude il volume come a concludere un *réportage*, un documento obiettivo che chiama in causa direttamente il lettore, con il quale il poeta si identifica attraverso il *tu* impersonale: «Tu ti perdi nel paradiso interiore, || e anche la tua pietà gli è nemica» (p. 278). Le due voci parlanti, quella in terza e quella in prima, formano il disegno drammaturgico delle *Ceneri:* l'autobiografia sfuma i contorni dell'oggettività e quest'ultima offre credibilità all'io che scrive. E non è un caso che i primi tre poemetti – *L'Appennino*, *Il canto popolare* e *Picasso* – calano il lettore dentro un universo dato impersonalmente, quindi-oggettivo, inopinabile. Nella quarta lirica, *Comizio*, compare il personaggio del poeta, con la sua autobiografia. È qui che la figura del fratello Guido, martire di guerra, inserito come un fantasma

[22] Testo presente nella cartella intitolata dall'autore *Recuperate* (1969-70), in ID., *Bestemmia* cit., IV, pp. 1153-56 (a p. 1154).
[23] E. FORTINI, *Attraverso Pasolini* cit., p. 27.
[24] *Ibid.*, pp. 27-28.

dentro un comizio di neofascisti, introduce drammaticamente il tema della storia e dei suoi delitti. Si tratta appena di una rottura, ma sufficiente a promettere un ingresso più corposo dell'io. Ecco di nuovo la terza persona in *L'umile Italia*, dove riappaiono – visti dalle rondini in volo – i paesaggi assorti e smembrati della penisola, i quali, straziati e strazianti, spronano i lettori (convenzionalmente presunti sullo stesso piano intellettuale e biografico del poeta) ad agire, a essere con la storia. La parità democratica, affettuosa, tra poeta e lettore è in realtà solo topica, perché viene contraddetta dal tono esortativo della voce parlante; tono che al contrario presuppone superiorità del poeta. Ma nel risvolto finale del poemetto («Eppure qualche cosa è più I forte del nostro ardore [...]», III, pp. 211-12), all'improvviso, il poeta, abbandonando il timbro oratorio, perde la sua solidarietà con i lettori, anzi la tradisce: si pone al di sotto perché debole e incapace di rimanere all'altezza delle idee portate avanti fino a quel momento. E poiché l'*Io* diretto non è contemplato dalla retorica del poemetto, il «noi» usato dal poeta si fa improvvisamente ambiguo, diventa una prima persona singolare travestita da prima plurale. A questo salto da un «noi» generico e plurale a un «noi» biografico e singolare (ecco il senso della prima persona del poemetto precedente, che ora dà precisi connotati – quelli di Pasolini – alla voce finale di *L'umile Italia*), corrisponde il tradimento dello stile socialista per una scelta narcisistica. Il poeta, diventato Pasolini, forse al contrario dei pretestuali lettori, sente come fatale e irresistibile la pulsione a non toccare nulla, a tirarsi indietro dall'azione, a perdersi in ciò che Fortini, riferendosi all'angoscia pasoliniana, chiama *désir d'invariance*.

> È necessità il capire
> e il fare: il credersi volti
> al meglio, presi da un ardire
> sacrilego a scordare i morti,
> a non concedersi respiro
> dietro il rinnovarsi del tempo.
> Eppure qualche cosa è più
> forte del nostro ardore empio
> a maturare nella mente
> a fare della natura virtù.
>
> E ci trascina indietro [...]. (*L'umile Italia*, in, pp. 211-12).

Tutti gli altri poemetti tranne, come si è detto, l'ultimo, sono in prima persona. A questo punto l'autobiografia non può non svolgersi che dentro un universo fortemente connotato, oggettivato: i termini del conflitto sono «in situazione», impostati narrativamente. Pasolini può mettersi direttamente in gioco, diviso tra fede nella lotta, in prospettiva di un mondo migliore, e amore acriti-

co e immediato per la vitalità che solo al popolo appartiene. Nei poemetti *Le ceneri di Gramsci*, *Récit*, *Il pianto della scavatrice* e in *Una polemica in versi* Pasolini porta se stesso ad esempio: le ragioni che lo spingono a non rifiutarsi alla drammatica contraddizione che lo vede contemporaneamente dentro e fuori dalla storia, non sono mai «personali», irripetibili. La sua particolarità individuale, e anche l'omosessualità, non entrano esplicitamente nel quadro – egli è esattamente come il lettore – e non lo dispensano dai compiti civili e dalla religiosa ricerca della felicità, che devono essere di tutti. La condanna di Pasolini è quindi anche del lettore, di quel nuovo borghese di sinistra che non imparerà mai a rinunciare alla verità pur di non rinunciare all'amore. L'originalità forse più vistosa delle *Ceneri* sta proprio nella precisa scelta del lettore, tutt'altro che indistinto, anonimo. Il poeta si rivolge, senza esitazioni, ai lettori di sinistra, laici e cattolici.

L'uso della terza persona pura, della narrazione metonimica, è fatalmente illustrativa o contemplativa perché Pasolini non può far suo uno sguardo all'apparenza disinteressato e perché il mondo che descrive è immobile. Egli non possiede cioè una visione dialettica, in movimento, della realtà popolare (almeno fino alla fine degli anni Sessanta, quando il popolo ha cominciato a corrompersi). Non assume un atteggiamento critico, che entra nel merito delle vicende, delle dinamiche e delle psicologie interne al popolo. La sua visione, di sostanza ontologica, è appunto acritica, paralizzata in un paesaggio preistorico, oscuro, preborghese. Di qui il carattere epico-lirico dei suoi versi descrittivi. Il popolo non può essere raccontato se non nelle zone limitrofe, dove viene trasformato nell'odiata piccola borghesia, in quelle aree degradate nelle quali svanisce ogni innocenza e inizia la consapevolezza della morte. E poiché è solo l'innocenza, la santa creaturalità del popolo a emozionare Pasolini e a spingerlo a scrivere, egli non distoglie mai lo sguardo dalla vita. Ma la vita del popolo è puro esistere, istintuale, fuori da ogni altra logica se non quella fisiologica, riproduttiva e sensuale: nessuna lingua letteraria può raccontarla. La cultura popolare possiede soltanto oralità e codici metalinguistici intraducibili. Il popolo non può essere narrato ma solo vissuto e espresso mimeticamente e «manieristicamente».

3. Tematiche e contenuti.

3.1. L'abiura.

Il 15 giugno del 1975, cinque mesi prima della scomparsa, Pasolini «inscena» un'abiura. L'abiura è utilizzata da Pasolini come figura retorica, segna sempre un atto di coscienza, il passaggio da una visione del mondo a un'altra e quindi

da un mondo a un altro. E una figura usata «provocatoriamente», per teatralizzare un cambiamento; è presente nel risvolto di copertina (redatto dal poeta stesso) di *Poesia in forma di rosa*, la raccolta di versi uscita sempre da Garzanti nell'aprile del 1964 (con una immediata «seconda edizione riveduta» nel giugno):

> È sicuro che tutto questo libro di poesie e poemi – di Temi, Treni e Profezie, di Diari, e Interviste e Reportages e Progetti in versi – tenda all'idea nata nell'ultima pagina: ossia *a*) la negazione di ogni possibile ufficialità o stabilizzazione ideologica, *b*) la vocazione a una «opposizione pura» come di chi, per troppo amore, non possa poi in pratica «amare nessuno e non essere amato da nessuno», *c*) la scoperta che ormai «la Rivoluzione non è più che un sentimento». Di qui, i versi di rimpianto, per gli Anni Quaranta, per gli Anni Cinquanta (con delusione quasi anarchica, se l'A. non fosse invaso da una profonda nostalgia della ragione piuttosto che del sentimento). E il tentativo, stentato, di identificare la condizione presente dell'uomo (diviso in due Razze, ormai, più che in due Classi) come l'inizio di una Nuova Preistoria (non meglio identificata) – che è il motivo ossessionato di tutto il libro. Sono momenti destinati necessariamente alla frammentarietà (pur nell'incoercibile tendenza dell'A. a «chiudere» formalmente): frammentarietà nel contingente biografico, ossia l'angoscia di una vera e propria persecuzione, attraverso mostruosi processi, e la regressione conseguente su posizioni predestinate da un profondo trauma iniziale, con l'annessa tentazione irrazionalistica e religiosa: e, infine, l'*abiura* di tutto un periodo della propria vita. Sicché, quando egli riemerge, malconcio e umiliato, a un discorso liberato dai suoi mali e dai suoi guai – al vecchio discorso sociale delle *Ceneri di Gramsci* dilatato, ora, da una Roma un po' provinciale a zone e livelli molto più vasti del mondo – ecco, nel generale disimpegno di questi anni, la deludente illuminazione iniziale cui si accennava in principio, come funzione inconscia di tutto il libro, come sua impopolare e disperata integrazione.

All'interno di *Poesia informa di rosa* l'abiura compare nel poemetto in terzi ne intitolato *La ricerca di una casa* («è quello che si dice un uomo senza fede, || che non si conforma e non abiura: giusto quindi che non trovi dove vivere»)[25] e nella chiusa gridata del *Poema per un verso di Shakespeare* («ABIURO DAL RIDICOLO DECENNIO!»)[26].

Nel 1966/67 l'abiura si affaccia di nuovo nel *Poeta delle Ceneri*, un'autobiografia in versi destinata a una rivista statunitense e rimasta invece medita: «Vi ho falsamente abiurato dall'impegno»[27] e, più avanti, «protestavo, ingenuamente, inscenando un'abiura | che, nel momento di umiliarmi e castrarmi mi esaltava»[28].

[25] P. P. PASOLINI, *La ricerca di una casa*, in ID., *Poesia informa di rosa*, in ID., *Bestemmia* cit., II, p. 644.
[26] ID., *Poema per un verso di Shakespeare*, *ibid.*, p. 735.
[27] ID., *Poeta delle Ceneri*, *ibid.*, IV, pp. 894-922 (a p. 904).
[28] *Ibid.*, p. 903.

Nel giugno del '75 l'ultima abiura esplode in quel testo che esplicitamente si intitola *Abiura dalla «Trilogia della vita»*[29]. Pasolini scrive:

> I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che son poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se *ora* sono immondizia umana, vuoi dire che anche *allora* potenzialmente lo erano: erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti a essere dei simpatici malandrini, dei vili inetti costretti a essere santamente innocenti, ecc. ecc. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato[30].

L'*allora* di cui Pasolini parla sono gli anni Cinquanta (quelli delle *Ceneri*) e in parte gli anni Sessanta: prima cioè che il consumismo e l'irrealtà della sottocultura di massa iniziasse la sua inarrestabile e trionfante marcia verso l'omologazione finale della società. La disfatta del popolo trascina nella polvere anche il marxismo, incapace perfino di registrare il degrado dell'Italia. Pasolini dichiara:

> Sto scrivendo queste pagine il 15 giugno 1975, giorno di elezioni. So che se anche – com'è molto probabile – si avrà la vittoria delle sinistre, altro sarà il valore nominale del voto, altro il suo valore reale. Il primo dimostrerà una unificazione dell'Italia modernizzata in senso positivo; il secondo dimostrerà che l'Italia – al di fuori naturalmente dei tradizionali comunisti – è nel suo insieme ormai un paese spoliticizzato, un corpo morto i cui riflessi non sono che meccanici. L'Italia cioè non sta vivendo altro che un processo di adattamento alla propria degradazione, da cui cerca di liberarsi solo nominalmente[31].

La cultura popolare, che Pasolini immaginava ancora viva e operante in Italia, almeno fino al Sessantotto, ha occupato un posto centrale nello zodiaco ideologico e artistico del poeta. Prosegue nell'abiura: «Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano senza più alternative – il presente»[32].

La centralità del popolo era, per Pasolini, esterna alla storia, rappresentava una prospettiva diversa dell'inaccettabile presente. Quel mito si nutriva della sua oscura vocazione a varcare le porte d'avorio di un altrove prenatale, incontaminato e incontaminabile. Ma nella non conciliabilità dell'ideologia marxista con l'immobilità creaturale dell'eterna, cristiana, trasognata infanzia del popolo, va a bruciarsi ogni slancio vitale del poeta. Questo conflitto nodale offre via via negli anni occasione a Pasolini di «inscenare» le sue provocazioni: con i ver-

[29] ID., *Abiura dalla "Trilogia della vita"*, in ID., *Lettere luterane*, Torino 1976, pp. 71-76; anche in ID., *Trilogia della vita. Le sceneggiature originali di Il Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il Fiore delle Mille e una notte*, Milano 1995, pp. 769-74.
[30] *Ibid.*, p. 73.
[31] *Ibid.*, p. 75.
[32] *Ibid.*, p. 76.

si, con il cinema e con le polemiche giornalistiche, fino all'abiura, dove il conflitto si conclude e si dissolve. Con la fine del popolo esce di scena la prospettiva di un mondo migliore, e si vanifica di conseguenza ogni volontà di lotta, e cioè la storia. D'altra parte ormai la storia non è più scontro di classe, perché la massa italiana è una e indistinta, anomica e «omologata». La poetica pasoliniana propone, quindi, un soggetto che fa da testimone ai mutamenti della realtà. Le abiure, le prese di posizione, le svolte improvvise, gli scandali, come abbiamo detto, suggellano di volta in volta un cambiamento del mondo. La struttura letteraria più vicina a questa poetica non può non essere che quella itinerante, picaresca, biografica. Non c'è opera di Pasolini che possa essere totalmente decifrata se non viene situata nel quadro complessivo della sua autobiografia artistica. Il discorso cominciato in un libro di narrativa continua in un film o in un volume di poesie, ecc. Quanto vien pubblicato prima o contemporaneamente contiene la chiave interpretativa di un testo. La minima mutazione che si verifica all'interno del mondo popolare viene da Pasolini puntualmente registrata e immediatamente proposta come sintomo di una società malata: dalla proletarizzazione del dopoguerra all'imborghesimento frutto del *boom* economico, dal consumismo al genocidio, dalla scomparsa dei dialetti all'omologazione, all'abiura del '75. Le *Ceneri* obbediscono a questa struttura, con l'andamento cronologico e con il procedere per fulminazioni successive. Lo scorrere del tempo e la soggettività della voce sono dati essenziali di una poesia che prende come referente (o pretesto) la realtà che muta.

3.2. Il binario parallelo: la borghesia.

La prova che Pasolini, negli anni delle *Ceneri*, aveva momentaneamente rimosso, o semplicemente spostato, la borghesia, isolandola *tout court* nella mera dimensione del potere, l'avremo più tardi, quando, con il film e il volume *Teorema*[33], egli darà inizio a una ricerca poetica parallela, più appartata e lessicalmente diversa. Con *Salò*[34] e con *Petrolio*[35] questa linea produrrà la sua deflagrazione provocatoria. Da *Teorema* a *Petrolio* corre un filo rosso laterale rispetto al grosso dell'opera pasoliniana. *L'Abiura dalla* «*Trilogia della vita*» altro non è che la dichiarazione di un passaggio definitivo da un primo a un secondo binario. Tale linea parallela trova i suoi punti cardine nell'*Edipo re*[36], nella *Medea*[37] e nel-

[33] ID., *Teorema*, Milano 1968.
[34] *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, film realizzato nel 1975.
[35] ID., *Petrolio*, Torino 1992.
[36] Film realizzato nel 1967. Nello stesso anno uscì presso Garzanti la sceneggiatura.
[37] Film realizzato nel 1969. La sceneggiatura uscì da Garzanti nel 1970; nel 1991, nella collana «Gli elefanti», di Garzanti, esce un volume che raccoglie *Il Vangelo secondo Matteo*, *Edipo re*, *Medea*.

le tragedie[38]. Ma le fasi intermedie sono la traduzione dell'*Orestiade*[39], *Il padre selvaggio*[40], *San Paolo*[41]. *Pornoteokolossal*[42] rientra in questo filone.

Si tratta di un salto di centottanta gradi rispetto alle *Ceneri:* una sorta di controcampo cinematografico. Cambia completamente l'enciclopedia. Rimane lo spirito antropologico, che qui, nel mondo borghese, prende i panni o i sapori della mitologia antica. Pasolini si rifiuta alla psicologia e alla sociologia, che in qualche modo legittimano e giustificano la borghesia, e quindi rinuncia al realismo e alla mimesi. Di qui i suoi dubbi, confessati a Moravia, sull'opportunità o meno, in *Petrolio*, di una terza persona, da romanzo classico. Non è quindi un caso che questo secondo filo rosso sia caratterizzato da opere paradigmatiche, a dimostrazione di una tesi prestabilita, extratestuale.

Nelle *Ceneri* la borghesia è invisibile, un vuoto pneumatico, una mera categoria economica, una classe inerte, ma padrona assoluta della storia. Eppure essa ha una voce, è quella del poeta. Tutta la problematicità del testo (e quindi il suo spessore) è in una conflittualità che non appartiene al popolo immobile, il quale può essere solo descritto. Il rapporto che Pasolini ha con la storia è negato al popolo, che è «ciò che non sa». La drammaturgia delle *Ceneri* ha radici nella tragica realtà di una borghesia intrappolata nella propria impotenza, dove le psicologie non sono che meccanismi ideologici fatalmente reazionari («contro te nelle buie viscere» oppure «e anche la tua pietà gli è nemica»), proprio come nelle tragedie.

Il concetto di ideologia, in Pasolini, è andato mutandosi nel tempo. Negli anni Cinquanta, benché metabolizzato nei termini di una *réverie* utopica, prende le mosse da Gramsci. A catturare Pasolini sono l'umanità, la chiarezza intellettuale, l'impegno civile dei *Quaderni*, la visione gramsciana della letteratura (strettamente collegata all'etica e ai valori sociali), il tentativo del fondatore del Partito comunista di cercare un disegno che facesse emergere la tradizione popolare italiana. La rivoluzione, e la conseguente scomparsa delle classi, è vissuta miticamente, fa da pretestuale punto di riferimento per guardare, giudicare e soffrire le impurità del mondo: è una proiezione futura dell'Italia, che molto somiglia alla prefigurazioni inconsce del Romanino quando dipingeva immagi-

[38] ID., *Pilade*, in «Nuovi Argomenti», n. 7-8 (1967)*;* ID., *Affabulazione*, *ibid.*, n. 15 (1969); ID., *Affabulazione - Pilade*, presentazione di A. Bertolucci, Milano 1977*;* ID., *Affabulazione*, con una nota di G. Davico Bonino, Torino 1992; ID., *Porcile - Orgia - Bestia da stile*, nota di A. Roncaglia, Milano 1979; ID., *Teatro: Calderon - Affabulazione - Pilade - Porcile - Orgia - Bestia da stile*, prefazione di G. Davico Bonino, Milano 1988.

[39] ESCHILO, *L'Orestiade*, Torino 1960 e 1985.

[40] P. P. PASOLINI, *Il padre selvaggio*, Torino 1975 (sceneggiatura di un film mai realizzato).

[41] ID., *San Paolo* (*Progetto per un film su San Paolo. Abbozzo di sceneggiatura per un film su San Paolo*), Torino 1977.

[42] Trattamento di un film in fase di progettazione, pubblicato in «Cinecritica», n. 13 (1989).

nando a priori un'Italia quale sarebbe stata senza riforme e senza il Concilio di Trento. Il folgorante «amore» di Pasolini per il popolo coincideva con un rifiuto radicale, netto dell'immorale borghesia. E di questa (almeno fino al film *Teorema*) aveva ripugnanza perfino a parlare: la borghesia era totalmente esclusa dal suo immaginario poetico. E naturalmente, negando realtà alla borghesia, negava realtà alla storia, O per lo meno interpretava quest'ultima come esclusivo strumento di potere e di oppressione nelle mani della nuova borghesia uscita dalla guerra. Ma il popolo viveva in una perenne, umile e felice preistoria, che escludeva il poeta e sulla quale si rifletteva, drammaticamente, l'eterna, bloccata pubertà di Pasolini. Non ricambiato nell'amore dal popolo e odiato dai borghesi, anche per la sua omosessualità, Pasolini non rinunciava a gettare, per puro, astratto sentimento di santità, il suo corpo nella lotta. La doppia diversità ha sempre lasciato Pasolini al centro di un vuoto. E, più spesso di quanto egli credesse, veniva trascinato, dalla propria «crisi della presenza», nella più irreale delle ideologie, tra un irreale popolo e un'irreale borghesia, i quali finivano per formare un universo unico, delirante, dove scompariva ogni schizofrenia, ogni conflitto con l'esterno. Il teatro in versi rappresenta il momento alto di questa sintesi, la realizzazione dell'unità poetica. La borghesia, percepita ora come pura categoria dello spirito, finalmente problematica, prende religiosamente atto della sua tragedia e delle sue colpe. Probabilmente, paradossalmente, è la borghesia a offrire ancora una volta alla poesia di Pasolini la materia più autentica e più struggente. Così come nelle *Ceneri* sono le oscure ragioni del suo amore per il popolo, e non l'amore, a fare poesia.

3.3. Storia e preistoria.

Nel secondo movimento di *L'umile Italia* Pasolini scrive:

> Ah, non è il tempo della storia,
> questo, della vita non perduta,
> non sono questi gli alti, incolori
> luoghi di una patria divenuta
> coscienza oltre la memoria. (II, p. 208).

E conclude così:

> Più è sacro dov'è più animale
> il mondo: ma senza tradire
> la poeticità, l'originaria
> forza, a noi tocca esaurire
> il suo mistero in bene e in male
> umano. Questa è l'Italia, e
> non è questa l'Italia: insieme

la preistoria e la storia che
in essa sono convivano, se
la luce è frutto di un buio seme. (II, p. 209).

La storia, profanatrice della sacralità naturale del popolo, è tutto ciò che si muove, che nasce e muore, *hic et nunc*, sotto gli occhi di Pasolini. Le cose accadono fintanto che lui esiste, quindi è per lui «necessità il capire e il fare». Ma la preistoria, cioè lo scorrere inconsapevole della vita umana, animale, di quel popolo, continuando a esistere lontano da lui e malgrado lui, sgomenta il poeta, lo lascia sul ciglio di un vuoto buio e terribile nel quale egli specchia, narcisisticamente, eroticamente, la propria esclusione, la propria solitudine. L'imperiosità della storia, che ha il dovere di cambiare faccia al mondo, e l'urgenza invece di conservare intatta la purezza primordiale, ontologica del popolo, chiude Pasolini in una via senza uscita. E di questa scelta, che fatalmente conduce la scrittura verso il genere tragico (o la tragedia travestita), è complice silenziosa la vocazione claustrale, regressiva e in qualche modo rassicurante – della biografia pasoliniana (così fortemente determinata dall'omosessualità). Di qui la narrazione, basata su un protagonista (il popolo) e un antagonista (la storia). Non potendo sottrarsi a un giudizio di merito sulla storia e sulle sue ideologie, in quanto intellettuale di sinistra che con la fine della guerra prende coscienza della lotta di classe, egli decide di vivere immerso nella contraddizione: per un verso vorrebbe che il mondo fosse rivoluzionato e per l'altro che il popolo rimanesse com'è. Così finisce il poemetto *Le ceneri di Gramsci:*

[...] Ma io, con il cuore cosciente
di chi soltanto nella storia ha vita,
potrò mai più con pura passione operare,
se so che la nostra storia è finita? (VI, p. 235).

Ma i due termini del contrasto, popolo e storia, non sono legati da una dialettica reciproca. Si tratta piuttosto di un rapporto a senso unico: la storia cambia il popolo ma il popolo non cambia la storia, la quale appartiene alle classi borghesi. La storia agisce e quelli del popolo che prendono coscienza del proprio ruolo storico (la qualcosa può accadere soltanto se essi entrano nel processo di produzione industriale) vengono promossi al rango di proletari e fatti entrare nell'anticamera della piccola borghesia. L'anima originaria degli esseri umani sopravvive in minoranze trascurate, sempre più lontane ed emarginate. Fino al punto che Pasolini, negli ultimi anni della sua vita, riusciva a trovare l'antica purezza popolare solo nelle culture del Terzo Mondo. Egli accettava si la necessità della storia, ma assumeva lo sguardo del popolo per subire, con lui, le aggressioni e le impurità della nascente società di massa. L'utopia pasoliniana, il suo singolarissi-

mo e personalissimo marxismo, non prevedevano una palingenesi che portasse alla felice anarchia finale, dove l'uguaglianza è piena coscienza e dove l'emancipazione dall'ignoranza è garanzia del rispetto umano. Pasolini non sapeva immaginare maggiore altezza e purezza di quella che il popolo possedeva già nel suo corpo animale, nella sua sublime inconsapevolezza della morte, nella sua ignoranza. In quell'utopia era semmai la borghesia a doversi trasformare in popolo.

4. Modelli e fonti.

La passione pasoliniana per la storia, a volte lancinante e aggressiva, altre volte rimossa, è conseguenza di un «grande amore» per la realtà. Il cinema, anche per la peculiarità del suo linguaggio visivo, realistico, non poteva restar lontano dalle attenzioni del poeta: la scelta cinematografica degli anni Sessanta, benché motivata ideologicamente, obbedisce a un'esigenza soprattutto poetica. In un'intervista rilasciata a uno storico dublinese, Jon Halliday, nel 1968[43] Pasolini racconta:

> La prima idea che mi venne in mente fu che, d'istinto, avevo abbandonato il romanzo e gradualmente anche la poesia in segno di protesta contro l'Italia e la società italiana. Ho detto varie volte che mi piacerebbe cambiare nazionalità, rinunciare all'italiano e adottare un'altra lingua; e fu così che mi colpì come una folgorazione l'idea che il linguaggio cinematografico non è una lingua nazionale, ma piuttosto quella che definirei «transnazionale» (non «internazionale», ché questo termine è ambiguo) e «transclassista»: cioè, un operaio o un borghese, un abitante del Ghana o un americano, usando il linguaggio cinematografico usano tutti un sistema di segni comune. In principio pensai che fosse una forma di protesta contro la mia società. Poi gradualmente mi resi conto che le cose erano anche più complicate: la passione che aveva assunto la forma di grande amore per la letteratura e per la vita si era spogliata dell'amore per la letteratura diventando ciò che era davvero, ossia una passione per la vita, per la realtà, per la realtà fisica, sessuale, oggettuale ed esistenziale attorno a me[44].

Questa «passione» era già fortemente presente negli anni Quaranta, quando Pasolini, allievo di Longhi e Calcaterra all'Università di Bologna, progettava con Leonetti, Serra e Roversi la rivista «Eredi», dove voleva tentare una rilettura della poesia classica partendo dai contemporanei Ungaretti, Sereni e Montale. *Filologia e morale* è l'ultimo articolo che il poeta pubblicò su «Architrave» (31dicembre1942), la rivista del Guf di Bologna: egli si interroga sulla nascita di una nuova cultura in funzione di una nuova civiltà. In quegli anni già parla di «viva aderenza alla vita vera»[45].

[43] *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, introduzione di N. Naldini, Parma 1992.
[44] *Ibid.*, pp. 44-45.
[45] ID., *I giovani, l'attesa*, in «Il setaccio», III (1942), p. 4, oggi raccolto in *Pasolini e «Il setaccio»* (1942-43), a cura di M. Ricci, Bologna, Cappelli 1977, p. 51.

È un Pasolini premarxista che tuttavia già coniuga la vita con la letteratura e la letteratura con la morale: nessuna passione per la realtà è infatti immaginabile se dissociata da una prospettiva etica. Per questa ragione gli interessi giovanili di Pasolini si muovono, spesso involontariamente, in direzione di una possibile poesia narrativa, così lontana dal dilagante ermetismo. È una chiave di lettura per orientarsi nel ginepraio della memoria letteraria che farà da fonte per le ispirazioni del Pasolini maturo. Forse il modello poetico, inconfessato, è quello anglosassone, di una poesia cioè tutta in terza persona. Ma l'intrattenibile pulsione narcisistica e autobiografica (sincronica), accompagnata dal rifiuto ideologico della storia (diacronica), segnerà la singolarità e insieme le incongruenze dei versi pasoliniani, quasi sempre soggettivamente oggettivi. Di qui le sue preferenze per i dantismi della «commedia gozzaniana» e del Pascoli; o per Machado, il narratore in versi di *La tierra de Alvargonzalez.* Di qui l'entusiasmo per Coleridge e Wordsworth il quale (come ricordano Marco A. Mazzocchi e Ezio Raimondi nella presentazione dell'*Antologia della lirica pascoliana*[46] curata da Pasolini in occasione della tesi di laurea) dichiarava per le *Lyrical Ballads* di voler «adattare alle leggi metriche una scelta del linguaggio reale degli uomini in uno stato di vivida sensazione»[47].Il fascino che poi esercitarono sul giovane poeta la lettura dei poeti tenebrosi, da Baudelaire a Verlaine, a Rimbaud, a Rilke, a Foscolo, a Hölderlin e degli scrittori quali Dostoevskij (vera e propria illuminazione fu per lui la lettura dell'*Idiota*), Joyce (*Dedalus*) , Kleist (*Penthesilea*), Strindberg (*Gli abitanti di Hemsö*) e Gide, non va disgiunto dalla carica «incivile», protestataria delle opere di questi artisti.

Passione per la realtà comporta, per il poeta, ricerca della narratività e quindi della comunicazione. Nell'intervista a Jon Halliday Pasolini afferma:

> L'idea di base della poesia ermetica era questa: il linguaggio della poesia è un linguaggio assoluto. In realtà, esistono un linguaggio poetico e uno prosastico in qualsiasi contesto letterario, ma inconsapevolmente gli ermetici esageravano con questo assunto, adottando per la poesia un linguaggio suo proprio ed esclusivo, e portando questa posizione alle estreme conseguenze, col risultato di una totale incomprensibilità, di una totale assenza di comunicazione. Come linguaggio speciale per la poesia io adottai il friulano, ed era l'esatto contrario di ogni tendenza al realismo. Era il massimo dell'irrealismo, il massimo dell'oscurità. Una volta stabilito, tuttavia, il contatto con il dialetto, questo ebbe effetti inevitabili, anche se in origine l'avevo scelto per ra-

[46] ID., *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*, a cura di M. A. Bazzocchi, con un saggio dello stesso e di E. Raimondi, Torino 1993. Questo saggio (*Una tesi di laurea e una città*) è prezioso per una dettagliata analisi delle conoscenze letterarie del giovane Pasolini e per tutta una serie di riferimenti bibliografici riguardanti l'ambiente culturale della Bologna degli anni Quaranta.

[47] *Ibid.*, p. XXII.

gioni puramente letterarie. Non appena l'ebbi adottato, mi resi conto di essere approdato a qualcosa di vivo, di reale, ciò che ebbe l'effetto di un boomerang. Fu attraverso il friulano che incominciai a capire qualcosa del vero mondo contadino. Naturalmente, da principio lo capii in maniera imperfetta, estetizzante. Fondai una piccola accademia di poesia friulana da cui uscirono alcuni dei migliori giovani poeti del dopoguerra; ma era un tipo di «comprensione» misticizzante e «poetizzante», qualcosa come i *félibres* provenzali. Tuttavia una volta fatto questo passo non potei più fermarmi e così incominciai a usare il dialetto non come strumento estetico-ermetico, ma sempre più come elemento oggettivo e realistico: il che ha raggiunto il culmine nei miei romanzi, nei quali il dialetto romanesco viene usato in modo esattamente contrario a quello in cui agli inizi avevo usato il friulano[48].

Questo schematico tragitto sottintende un travaglio complesso che vede il poeta cercare miticamente, attraverso la letteratura, l'appassionante realtà.

5. Lingua e stile.

5.1. L'espressionismo.

In un passo del *Poeta delle Ceneri*, Pasolini torna sui tema dell'espressionismo, già presente nel poemetto *Picasso:*

Perciò io vorrei soltanto vivere
pur essendo poeta
perché la vita si esprime anche solo con se stessa.
Vorrei esprimermi con gli esempi.
Gettare il mio corpo nella lotta.
Ma se le azioni della vita sono espressive,
anche l'espressione è azione.
Non questa mia espressione di poeta rinunciatario,
che dice solo cose,
e usa la lingua come te, povero, diretto strumento;
ma l'espressione staccata dalle cose,
i segni fatti musica, la poesia cantata e oscura, che non esprime nulla se non se stessa,
per una barbara e squisita idea ch'essa sia misterioso
suono nei poveri segni orali di una lingua[49].

Pasolini identifica il suo impegno civile (l'azione) con la volontà di esprimere la vita, svuota provocatoriamente (la provocazione, come l'abiura, è usata dai poeta come una sorta di figura retorica) le parole d'ogni significato per ridurle a suono: l'azione è poesia e la poesia azione, e non importa se le parole

[48] *Pasolini su Pasolini* cit., pp. 31-32.
[49] P. P. PASOLINI, *Poeta delle Ceneri*, in ID., *Bestemmia* cit., IV, pp. 920-21.

non raccontano, se esprimono soltanto. Raccontare per iscritto, nella nostra epoca, è prerogativa di una lingua letteraria che appartiene soltanto alle classi che sono padrone della storia. Il popolo lo si può solo esprimere, indefinibilmente. «[...] comporre musica | l'unica azione espressiva | forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà» (p. 922), così si conclude *Poeta delle Ceneri.* L'espressionismo è d'altronde la *mise en scéne* in chiave realista di una visione dei mondo che è invece tutta interiore. Esso si esercita nell'impossibile tentativo di razionalizzare quell'interiorità. La comunicazione espressiva è una «soggettiva», una proiezione sensuale che il poeta ha introiettato nei momento di osservare la realtà. Pasolini coglie (o crede di cogliere) mimeticamente le cose vive *e* le cose morte che abitano la realtà popolare e le «esprime», o le fa esprimere attraverso il filtro della propria soggettività (angoscia). Così positivismo e narcisismo tentano una possibile conciliazione; realismo e decadentismo provano in qualche modo a convivere nell'espressionismo. Tuttavia, giacché l'impegno chiama il realismo escludendo il narcisismo e la negazione della storia chiama il narcisismo escludendo il realismo, l'irrisolvibile, inedito conflitto pasoliniano può perpetuarsi e quindi cercarsi uno stile. Ecco le lunghe, accorate, descrizioni dell'umile Italia, le divagazioni dottrinali, la polemica ideologica, la discettazione colta, l'episodio biografico, i riferimenti cronologici, l'occasionalità, la voce diaristica, la prosasticità. Nel segno dell'espressività e dell'affettività, alla ricerca di un altrove poetico rispetto al novecentismo, la materia etica (magmatica) trova la sua proposta originale.

Più di una volta nelle *Ceneri* tornano i termini 'espressione', 'esprimere', 'espressionismo', soprattutto nel poemetto intitolato all'espressionista Picasso, provocatoriamente contrapposto a Goya, il cantore dello sfortunato popolo madrileno. Li ritroviamo poi in *Quadri friulani*, dove Pasolini rimprovera al suo amico pittore Giuseppe Zigaina di credere nel mondo «senza altra misura che l'umana storia». Zigaina, per proiettarsi ideologicamente verso un «sereno fu turo» non sente il presente e quindi non sa esprimerlo. Sarà proprio questo il punto dolente su cui Pasolini farà perno per contrapporsi al *prospettivismo* dei comunisti. Il poemetto *Una polemica in versi* prosegue una *querelle* che Pasolini aveva iniziato sui numero 6 della rivista «Officina»:

> Quanto al posizionalismo, per così dire, *tattico* dei comunisti, o nella fattispecie dell'*Unità* o de *Il Contemporaneo*, sarebbe atto da Maramaldo, in questo momento, infierire. La crudezza e la durezza ideologico-tattica di Salinari e di altri era viziata da quello che Lukàcs – in una intervista concessa a un inviato appunto dell'*Unità* durante i lavori del Congresso del Pcus – chiama *prospettivismo.* L'ingenua e quasi illetterata (e anche burocratica) coazione teorica derivava dalla convinzione che una letteratura realistica dovesse fondarsi su quel *prospettivismo*; mentre in una società

come la nostra non può venire semplicemente rimosso, in nome di una salute vista in prospettiva, anticipata, coatta, lo stato di dolore, di crisi, di divisione[50].

Nel secondo movimento del *Pianto della scavatrice* si legge:

[…] Quel borgo nudo al vento,
non romano, non meridionale,
non operaio, era la vita

nella sua luce più attuale:
vita, e luce della vita, piena
nel caos non ancora proletario,

come la vuole il rozzo giornale
della cellula [...]. (II, pp. 249-50).

La polemica, che anche qui prosegue con asprezza, ripropone implicitamente i termini della poetica pasoliniana, tesa a conciliare espressionismo e prassi rivoluzionaria. Il proletariato è già quella parte del popolo corrotta dalla storia. I comunisti vi investono il futuro mentre Pasolini ne esprime lo stato dolore e di divisione. In *Una polemica in versi* Pasolini, muovendosi in una «innaturale festa» dell'Unità a Villa Glori, scrive:

Scolorato il sole fa più intensa

la sua luce, e ogni strada, ogni piazza
quasi in silenzio brulica al frastuono
d'una gente, ch'è solo folla, razza. (p 265).

E ancora, più avanti, sempre più irato, si scaglia contro il frigido tatticismo dei comunisti:

Al voluto tacere, al calcolato

parlare, al denigrare senza
odio, all'esaltare senza amore;
alla brutalità della prudenza

e all'ipocrisia del clamore.
Avete, accecati dal fare, servito
il popolo non nel suo cuore

ma nella sua bandiera [...]. (p. 268).

L'impotenza del comunismo è, alla fine, pari a quella del poeta. Così si conclude il volume delle *Ceneri:*

Si confondono la pioggia e il sole

[50] ID., *La posizione*, in «Officina», n. 6 (1956), pp. 249-50, poi in *Note* cit., p. 280.

in una gioia ch'è forse conservata

– come una scheggia dell'altra storia,
non più nostra – in fondo al cuore
di questi poveri viaggiatori:

vivi, soltanto vivi, nel calore
che fa più grande della storia la vita.
Tu ti perdi nel paradiso interiore,

e anche la tua pietà gli è nemica. (*La Terra di Lavoro*, p. 278).

5.2. Il rischio della prosa.

Vittorio Sereni ammirava il coraggio di Pasolini. In una lettera del 27 gennaio 1954 egli, dopo aver letto il poemetto *Il canto popolare*, scrive:

> [...] oltre al tuo solito coraggio c'è anche quello, non so quanto raro in te ma abbastanza raro al di sopra di un certo livello, di correre il rischio di fare dei versi brutti pur di dire una certa cosa che preme e che se non fosse detta toglierebbe buona parte del loro significato ai versi più belli[51].

Pasolini così rispondeva:

> In generale, se c'è il rischio che sia tutta prosa, cioè che io cada – scoperto e svergognato – preferisco che questo avvenga a proposito della confessione del mio rapporto col mondo esterno, piuttosto che nella mia *autobiografia.* Tu mi attribuisci del coraggio: può darsi, ne sarei contento... ma temo di essere *costretto* a certe scelte, costretto da un eccesso, da una violenza costanti nella mia psicologia: sia quando mi interessavo soprattutto delle mie vicende interne, sia ora che sono gettato fuori, a cercar di conoscere più che posso tutto questo *non io* che mi è così caro, verso le cui circostanze sono così pieno di (ingiustificabile, date le mie sventure e difficoltà di esistenza) gratitudine e amore[52].

Dunque Pasolini sapeva di rischiare «brutti versi», la prosa lirica o la lirica in prosa. È nel 1959 Fortini non si fa scrupoli e si chiede:

> Perché il libro delle *Ceneri di Gramsci* continua ad esercitare una attrazione così forte, ogni volta che lo si riapre, nonostante le debolezze, le volgarità, le approssimazioni, le gesticolazioni, quel tanto di istrionico che sembra inseparabile dai suoi vocativi, dalle sue digressioni?[53].

Per Fortini la «banalità della prosa» è necessaria a Pasolini per far vivere insieme il lirismo epico e il dettaglio espressivo. Nel passaggio dal generale al par-

[51] ID., *Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, con una cronologia della vita e delle opere, Torino 1986, p. 636.
[52] *Ibid.*, p. 635.
[53] F. FORTINI, *Attraverso Pasolini* cit., p. 29.

ticolare, e viceversa, il poemetto è infatti costretto a variazioni prosastiche. La dissertazione logica, la transizione discorsiva sono dissonanti rispetto ai momenti lirici. E le due fasi, i due lessici, restano spesso visibilmente separati. È evidente, quindi, che il problema stilistico della poesia delle *Ceneri* consisteva nell'evitare che questa distanza fosse colmata dalla furia incontrollata dei monologhi di raccordo tra il momento della passionalità ideologica e quello dell'abbandono nostalgico-sensuale.

Una soluzione affinché i contenuti incandescenti di quella poesia potessero trovare «cantabilità» era di imprigionarli dentro istituzioni stilistiche codificate, dentro ritmi, rime e suoni saldamente impiantati dalla tradizione, carismaticamente preesistenti e tali da costituire un margine alla violenza dell'autobiografia. Pasolini aveva bisogno di una griglia formale capace di far da calmiere e di garantire misure e tempi lirici alle sue divagazioni «impoetiche». Ma questa rete di protezione non doveva tuttavia soffocare il «dire». Pasolini trovò la via d'uscita forzando manieristicamente l'endecasillabo, usando l'antico e inusitato schema «martelliano», abbondando smaccatamente di aggettivazione ed *enjambements*, adottando la terzina stravagante, aritmica, dei poemetti pascoliani, insomma restaurando e rimettendo in circolo modelli e metriche prenovecentesche. Facendosi portavoce del neo-sperimentalismo, su «Officina» del giugno 1957 (anno di pubblicazione delle *Ceneri*), sotto il titolo *La libertà stilistica*, egli parla di un novecentismo in cui la poesia aveva una sua propria lingua, agiva all'interno di un sistema linguistico autonomo che identificava il poetico e l'illogico, il poetico e l'assoluto:

> [...] il poetare era un atto mistico, irrazionale e squisito. Quindi, come in ogni comunione strettamente gergale, l'invenzione non era mai una innovazione: il desueto rientrava sempre e comunque nella norma. (p. 533).

E alcune righe dopo:

> Ma in quella libertà non c'era né scelta né sofferenza: ed era capace di far operare su una sola direzione, quella interiore: in ciò la costrizione di quella libertà era rigorosa. Non c'era spiraglio per riuscirne, neanche per concepire una diversa direzione. Tutta la lingua – forse per la prima volta nella storia della letteratura italiana – era in sincronia, nei suoi vari generi: la fissazione linguistica era perfetta. Soltanto che la sincronia tra prosa e poesia era stata raggiunta portando tutta la lingua al livello della poesia, e la prosa non era più possibile. Neanche quella prosa che fosse un «momento» della poesia. La storia non esisteva più: e il mondo interiore era in definitiva una prigione[54].

[54] P. P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, in «Officina», n. 9-10 (1957), pp. 341-46 (si cita da ID., *Passione e ideologia 1948-1958*, con prefazione di A. Asor Rosa, Milano 1994, pp. 530-39, qui a p. 534). Una ristampa anastatica di tutti i numeri di «Officina» (Bologna 1955-59) è uscita nel novembre del 1993, a cura delle Edizioni Pendragon di Bologna.

5.3. La sintassi e il metro.

Lo spirito è evidentemente antipetrarchesco, plurilinguistico, e coincide con la scelta di un *dérèglement* che riporti la storia all'interno della poesia: « […] abbiamo rischiato – dice ancora nella *Libertà stilistica* coinvolgendo il movimento neosperimentale – tutte le contingenze e le volgarità che la lotta con l'espressione di un mondo attuale e problematico trascina con sé»[55]. La libertà linguistica non era più garantita dalla poesia pura del passato. La fine della guerra sanciva la crisi della lingua-per-poesia del periodo fascista:

> [...] la lingua che era stata *portata tutta al livello della poesia*, tende ad essere *abbassata tutta al livello della prosa*, ossia del razionale, del logico, dello storico, con l'implicazione di una ricerca stilistica esattamente opposta a quella precedente. Ne deriva una, probabilmente imprevista, riadozione dei modi stilistici pre-novecenteschi[56].

Nella poetica pasoliniana tale riadozione (sperimentale) naturalmente non si può verificare se non attraverso una serie di trasgressioni, di infedeltà. E questo per non lasciare che i modelli classici strozzino la libertà di esprimere contenuti lontani da quegli schemi, e che hanno il loro principale referente all'esterno della poesia. Fa giustamente notare Walter Siti che gli endecasillabi di Pascoli, spesso violati da versi ipermetri e ipometri, e spesso ritmicamente claudicanti, creano, grazie a queste forzature, una sorta *di figura* attraverso la quale il lettore, costretto a rallentare o accelerare la lettura, o tentando istintivamente di «correggere» gli impedimenti ritmici, si sofferma nei punti del poemetto dove più intensa è l'affettività del poeta: in Pascoli «[...] l'endecasillabo ha, più che mai, una funzione *attiva*». Nelle terzine di Pasolini, invece, per l'alto e frequente numero di irregolarità, il verso ha una elasticità tale (è spesso qualcosa di più o qualcosa di meno dell'endecasillabo) che il lettore non segue più il ritmo tradizionale delle undici sillabe: «[...] l'endecasillabo mostra la propria *passività* nei confronti delle forze che l'hanno disarticolato»[57].

In virtù di questa *passività* l'ansia di Pasolini trova spazi sufficienti per esprimersi ampiamente; la ricerca del verso somigliante all'endecasillabo lo spinge a mantenersi all'interno di binari precisi e la ricerca della rima (e più spesso dell'assonanza) lo induce a immettere nel discorso un numero altissimo di piccole divagazioni e di «incisi», i quali assumono una funzione di approfondimento, di chiosa o di *anticlimax.* Un esempio dal quarto movimento di *Comizio:*

[55] *Ibid.*, p. 535.
[56] *Ibid.*, p. 536.
[57] W. SITI, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Paragone», n. 270 (1972), pp. 39-61 (a p. 40).

[...] Ha dolorosa e accesa,

nel sorriso, la luce con cui vide,
oscuro partigiano, non ventenne
ancora, come era da decidere

con vera dignità, con furia indenne
d'odio, la nuova nostra storia: e un'ombra,
in quei poveri occhi, umiliante e solenne... (IV, p. 203).

Le rime *ventenne-indenne-solenne* fanno parte degli incisi *con furia indenne d'odio* e *umiliante e solenne* (una sineciosi). Un altro esempio dal quarto movimento del *Pianto della scavatrice:*

[...] E infatti
cammino per una strada che avanza

tra i primi prati primaverili, sfatti
in una luce di paradiso... (IV, p. 255).

Anche qui la rima *infatti-sfatti* vive sull'inciso *sfatti in una luce di paradiso.*

Il procedimento narrativo delle *Ceneri* si snoda lungo queste piccole e successive uscite divagatorie. La rima o l'assonanza allungano il periodo aprendo nuovi varchi al discorso. Pasolini insegue una struttura che trasgredisce volentieri: suoni e accenti inciampano là dove l'ansia si fa intrattenibile, per rientrare poi nella «serenità» autorevole delle regole, nell'istituzione poetica. Quindi gli endecasillabi hanno funzione di orientamento perché chiedono al poeta una sintesi formale del pensiero e nello stesso tempo offrono punti di appoggio e limiti all'eloquio. Nel seguente stralcio dall'ottavo movimento di *Picasso* è evidente una concentrazione incontrollata, quasi parossistica di aggiunti sintattici, chiamati dalla necessità di sintetizzare un concetto complesso:

Poi ecco, colmo, l'errore di Picasso:
esposto sopra le grandi superfici
che ne spalancano in pareti la bassa,

fittile idea, il puro capriccio,
arioso, di gigantesca e grassa
espressività. Egli – tra i nemici

della classe che specchia, il più crudele,
fin che restava dentro il tempo d'essa
– nemico per furore e per babelica

anarchia, carie necessaria – esce
tra il popolo e dà in un tempo inesistente:
finto coi mezzi della vecchia stessa

sua fantasia. [...] (VIII, p. 195).

L'abbondanza degli aggiunti sintattici è la causa formale dell'iperaggettivazione e spesso delle sineciosi, che enfatizzano l'inciso. Il verso «rozzo e cavilloso, sgraziato e squisito» di *Récit* è formato da due incisi costruiti con due ossimori. L'iperaggettivazione e la sineciosi tendono a scomparire nelle raccolte in cui Pasolini rinuncia completamente alla rima, quando cioè il discorso si libera da vincoli sonori troppo ingombranti.

5.4. Il manierismo.

L'abbondanza piuttosto prepotente di elementi extratestuali, di informazioni esterne (l'Italia neo-industriale degli anni Cinquanta, l'urgenza rivoluzionaria, la polemica letteraria, la nuova visione del mondo, gli episodi autobiografici, ecc.) non poteva dunque non richiedere a Pasolini un atteggiamento sperimentale. Il «classicismo» novecentesco, autoreferenziale per rivolta alla lingua ufficiale del fascismo, andava dolorosamente tradito. Nella citata lettera a Sereni, Pasolini scrisse anche:

> Mi accorgo ora che, benché io abbia fatto in tempo a formarmi nei tuoi stessi anni, non ho in effetti mai cercato la «poesia», anche se ero impregnato dall'ansia di questa ricerca e dentro fino ai capelli nella coscienza dell'autonomia dell'arte. […] Non potevo (benché pensassi di farlo) pensare alla poesia, quando, in simili circostanze prendevo, o prendo, la penna in mano. E sapessi come invidio la tua misura, la tua calma, la pienezza tra la tua situazione affettiva (sempre così intonata col fondo psicologico) e i tuoi versi[58].

Nell'angosciato disagio di Pasolini c'è la decisione di «sporcarsi le mani»nella realtà, di rischiare. Lo spirito d'apprendistato lo aveva fatto guardare indietro, alle spalle dei contemporanei, per trovare la *forma* più congrua a una materia ribollente e medita, nata con la nuova Italia repubblicana. Trovò la terzina, così propizia alla narrazione; e trovò i doppi settenari a rima baciata di *Récit* (utilizzati da Gozzano, da Pavese e anche da Montale e già da lui sperimentati in alcune poesie friulane) e le strofe di novenari di *L'umile Italia* (Pascoli, Tommaseo, Carducci). Aveva bagnato i panni nella poesia popolare, nel *Romancero* e nella antica poesia provenzale. Più tardi, nelle successive raccolte, lo sperimentare si fa via via ardito, con punte di anarchica, radicale provocazione, fino ai *calligrammes* di *Poesia in forma di rosa* (che d'altra parte aveva già sporadicamente utilizzato nelle poesie friulane) e alla prosa in versi di *Trasumanar e organizzar.*

C'era stato, e c era ancora, seppure marginalmente, il neorealismo, che poteva contare su riviste quali «Momenti», «Il Contemporaneo», «La Situazione»,

[58] P. P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954* cit., pp. 635-36.

«La Strada», e su alcuni poeti come Accrocca, Scotellaro, Vivaldi, e anche Gatto e altri. Ma l'esperienza era fallita, era rimasta imbrigliata a metà strada tra velleità rivoluzionaria e vocazione lirica conservatrice. Il neorealismo, quello letterario, era per Pasolini una sorta di realismo irrisolto, crepuscolare, piccolo borghese. Nel 1958, rispondendo a un questionario proposto da Lino Del Fra, Pasolini dice:

> Sì, il neorealismo è finito. Esso è stato la merce di una cultura nata dalla caduta del fascismo e organizzata irrazionalmente, con lo slancio di una fede e di una nuova intuizione del mondo ritrovate ma ancora approssimative. La struttura ideologica era incerta. Quindi da una parte, vivaci prefigurazioni di un vero e proprio realismo, dall'altra cedimenti al surrealismo, al formalismo, all'ontologia letteraria appena superata. Il neorealismo insomma (fatta eccezione per il cinema) è stato l'apparato esteriore di un realismo non realizzato che a tratti in poesia tendeva a sostituire lo stilismo puro – intimistico e religioso – con un «impegno» laico, umanitario e razionale [...][59].

Lo sperimentalismo era la via d'uscita per tentare l'impresa del realismo «vero e proprio», il quale, per evitare il reperto sociologico e il moralismo ideologico, doveva saldarsi con una soggettività in grado di portare verità (quindi contraddizione), presentare il mondo con uno sguardo fuorviante perché sensuale. Doveva cioè caricarsi di vita, di interiorità, *di pathos.* Tuttavia l'io che aveva il compito di impossessarsi del reale ed esprimerlo poeticamente non possedeva che una lingua letteraria ereditata dal Novecento, monolinguistica e tutta interiorizzata. Lo sperimentalismo, attraverso la mimesi e il plurilinguismo (e l'espressionismo) avrebbe dovuto rendere possibile l'equazione. Ma un'altra equazione si poneva immediata e drammatica, quella che stringeva nello stesso laccio sperimentalismo e manierismo. I calchi, la voce in falsetto, la prosaicità, il *kitch*, l'eclettismo, l'abilità sono i rischi inevitabili dello «sperimentare».

A Brescia, il sette settembre 1965, Pasolini partecipò a un dibattito sul Romanino. Dal suo discorso[60] emergono, indirettamente e provocatoriamente, alcune analogie fra il travaglio artistico del pittore bresciano e il percorso della propria poetica. Non è un caso, infatti, che l'analisi dello scrittore si concentri su[1] presunto manierismo del Romanino. E i termini che spesso tornano sono appunto «sperimentalismo stilistico», «eclettismo», «manierismo». La sua tesi di fondo vede un Romanino spezzato in due, che non vuole essere né classico né manierista:

> […] non c'è mai una calata completa dentro un'esperienza stilistica del tutto classica o dentro un'esperienza stilistica del tutto manieristica, non c'è mai un quadro del Romanino in cui la dominante sia classicistica oppure la dominante sia manieristica.

[59] L. DEL FRA, *Cinque domande agli scrittori*, in «Il Punto», 10 maggio 1958, p. 13.
[60] L'intervento di Pasolini uscì postumo in AA:VV., *L'arte del Romanino e il nostro tempo*, Brescia 1976.

E ancora:

> [...] il classicismo era dentro di lui superato, in quanto visione integra, totale, armoniosa del mondo e il manierismo era da lui rifiutato in quanto questa visione integra, totale, armoniosa del mondo il manierismo la dissolveva, la disgregava, la degenerava coscientemente. Il manierismo era miscredente […].

Da questo conflitto prende origine «l'estrema violenza vitale» del Romanino, la quale «si sfrana continuamente in una serie continua di contraddizioni e di lotte». Questa lettura della personalità del pittore sembra quasi un'autobiografia artistica. Basta sostituire il classicismo con il novecentismo e l'Italia della controriforma con quella del neo-capitalismo postbellico.

6. Nota bibliografica.

Le carte. Durante la composizione dei poemetti di *Le ceneri di Gramsci* Pasolini aveva ancora l'abitudine di raccogliere tutto quello che scriveva in cartelline formato mezzo foglio, di cartone pesante, color rosso-marrone, con l'elastico di chiusura. La carta che adoperava era di consistenza normale oppure del tipo leggero, velina; tagliava i fogli interi a metà oppure li ripiegava.

Sul cartoncino, in alto, incollava un rettangolo di carta bianca con l'intestazione, scritta a macchina, del contenuto della cartella e una data di riferimento.

Tracce, frammenti, redazioni, varianti dei testi delle *Ceneri* sono presenti in sette cartelle «approntate» (il termine etimologicamente presupporrebbe un insieme già costruito, compiuto, un libro *in fieri*, ma, come si è detto, Pasolini «contaminava» fino alla fine il suo lavoro creativo) dal poeta.

Nella cartella con l'intestazione *Diarii* (I) (*1945-49*) sono presenti testi in lingua che ritroveremo nelle varie pubblicazioni uscite nel corso degli anni, a cominciare da *Diarii* (Pubblicazioni dell'Academiuta, Casarsa 1945), *Roma 1950*, *Dal diario*, il testo *La crocefissione* di *L'usignolo della Chiesa Cattolica* per finire con la raccoltina *Poesia con letteratura.* Contrariamente alle indicazioni cronologiche del frontespizio, la cartella contiene anche testi del 1950 e 1951 e compare, ma solo come titolo in un abbozzo di indice, *L'Appennino.*

In *Diarii* (II) (*1950-53*) ritornano in redazioni diverse testi della cartella precedente; «poemi» di cui restano frammenti in *Alì dagli occhi azzurri;* una serie di poesie diaristiche: *Venticinque pagine di diario*, *Ventitré pagine di diario*, *Sedici pagine di diario* (1951); liriche di argomento amoroso: *Sette liriche d'amore friulane*, *Cinque poesie d'amore* (1945) e, negli ultimi fascicoli, tre stesure di *L'Appennino.* In calce a quella che presumibilmente è la prima redazione del poemetto è apposta una data: *Roma*, *Ottobre 1951.*

Il contenuto di *Scartafaccio 1954-55* è molteplice e vario e alterna testi poe-

tici a «pezzi» in prosa, quasi sempre in più stesure. Può essere utile, sempre ai fini di contestualizzare le *Ceneri*, fornire un elenco sommario del materiale della cartella: vari progetti di saggi, antologie e romanzi; le due pagine iniziali del *Pamphlet dialettale* (uscito a puntate nella rivista «Il Belli» negli anni 1952-1953); poesie che costituiranno il volumetto *Sonetto primaverile* (*1953*), pubblicato da Scheiwiller nel 1960; un gruppetto di testi che sono ora in *Bestemmia*, intitolati *Poesiole notturne;* alcune favole, in parte uscite nella rivista «Il Caffè»nel novembre del 1954; un frammento autobiografico occasionale con l'intestazione *Razò* (si parla di Longhi; del professore di Filologia romanza di Pasolini all'università di Bologna, Amos Parducci; del dialetto, del termine provenzale *rosada*, ecc.); la poesia in friulano *'Na vous ch 'a siga* (uscita nella rivista «Sot la nape» nel ~ e ora in *Bestemmia*, IV, p. 491); i manoscritti di due saggetti: *Appunto per Giotti* e *Nota per De Rocco* (pittore friulano); la scaletta di una trasmissione radio intitolata *La vita dei campi* (elenco di autori e di testi poetici pertinenti al tema); quattro poesie che usciranno postume, nel 1981, nell'edizione einaudiana delle *Ceneri: Scrivendo «Il canto popolare»*, *Il motivo di Charlot*, *All'aeroporto*, *Domenica all'Acqua Acetosa* (nota critica in versi sui quadri di Anna Salvatore); alcune redazioni complete e frammentarie dei primi sette poemetti delle *Ceneri.* Il testo del *Canto popolare* corrisponde a quello della *plaquette* pubblicata da Sereni nel 1954 e presenta una serie di titoli via via cancellati: *Poema popolare*, *Ballata*, *'Summa' italiana* (*Ballate*), *Frammento per una ballata all'Italia.* Il poemetto *Comizio* qui è intitolato *Notte a Piazza di Spagna* (una redazione è datata *1953, ultimi di maggio*, un'altra *3 giugno 1953*)*; Quadri friulani* presenta l'intestazione *I campi dei Friuli* che a sua volta sostituisce titoli di volta in volta rifiutati: *Lettera a Zigaina*, *Ruda*, *Un'unica vita.* Oltre a due redazioni complete di *Picasso* è presente nella cartella l'ottavo movimento del poemetto nella traduzione inglese di tali L. Piotto e J. Lucas.

Nella cartella *L'umile Italia* (*Le ceneri di Gramsci*) si alternano fascicoli con fogli interi e mezzi fogli. All'inizio si trovano i primi sette poemetti delle *Ceneri* con note e indice; seguono le altre quattro poesie in un ordine che presenta prima *Il pianto della scavatrice* e poi *Récit.* Altre versioni di alcune poesie della raccolta occupano la parte restante della cartella, in una stesura che è precedente a quella succitata. *La Terra di Lavoro* in un indice prevedeva come titolo *Salvia splendida*, mentre *Le ceneri di Gramsci* porta varie intestazioni via via soppresse: *Un tramonto*, *Elegia*, *Il Maggio del '54*, *Nel cimitero degli Inglesi*, *Un giardino.*

In un'altra cartella intitolata *L'umile Italia* (*Le ceneri di Gramsci*) (*duplicati*) sono contenute due redazioni dei primi sette poemetti. *Il canto popolare* è ancora nella stesura dell'edizione in *plaquette; Comizio* e *Quadri friulani* si intitolano ancora rispettivamente *Notte a Piazza di Spagna* e *I campi del Friuli.*

Scartafaccio 1955-57 (*Le ceneri di Gramsci ecc.*) presenta varie redazioni degli ultimi quattro poemetti delle *Ceneri. Una polemica in versi* in una delle stesure presenta alcuni titoli con segni di cancellazione: *E questo il momento*, *Lettera*, *Dopo il XX Congresso del PCUS.* La cartella contiene anche due redazioni di *Domenica all'Acqua Acetosa;* un fascicoletto intitolato *Versi* (abbozzi di testi e frammenti manoscritti e dattiloscritti); le traduzioni delle poesie di Roger Allard e di Jean Pellerin per la *Poesia straniera del Novecento* (Garzanti, 1958)*;* in un indice – era un'abitudine ricorrente di Pasolini stilare degli indici nelle varie fasi di impostazione di una raccolta – compare infine il titolo *A un ragazzo* (con l'alternativa *A un figlio*), che diventerà l'omonima lirica di *La religione del mio tempo*, uscita precedentemente in «Botteghe oscure» (aprile 1958).

In una cartella grande, sempre rosso-marrone, intestata *Le ceneri di Gramsci* sul solito ritaglio di carta bianca, con fogli di misura normale e materiale eterogeneo, anche non creativo, sono contenute due redazioni dei poemetti della raccolta (*Il canto popolare* nella versione ridotta dell'edizione del 1957), tranne *Quadri friulani*, che non compare neanche nell'accluso indice, mentre del poemetto *Il pianto della scavatrice* sono presenti solo il primo e il quarto movimento senza divisione grafica fra le terzine. Si trova in questa cartella anche la prima versione delle risposte al questionario della rivista «Il Punto», di cui si è parlato a proposito del neorealismo letterario nel § 5.4.

Pubblicazione dei singoli poemetti. Tutti i poemetti delle *Ceneri*, prima dell'edizione in volume, vennero pubblicati singolarmente, anche a ridosso dell'uscita garzantiana. *L'Appennino* (1951) fu presentato in «Paragone. Letteratura» (n. 36, 1952, pp. 52-58) e venne quasi subito tradotto da William Weaver per la rivista americana «Folder» (II, 1954-55, n. 1). *Picasso* (1953) comparve in «Botteghe oscure» (quaderno XII, 1953, pp. 402-10). *Il Canto popolare* (1952-1953) fu anticipato, in una versione più complessa e lunga, in un volumetto della collezione di poesia curata da Vittorio Sereni per le Edizioni della Meridiana, Milano 1954. *L'umile Italia* (1954) uscì in «Paragone. Letteratura» (n. 52, 1954, pp. 38-43) e il 30 luglio 1954 fu segnalato al Premio Carducci. *Notte a Piazza di Spagna* (poi *Comizio*) (1954) fu pubblicato in «Botteghe oscure» (quaderno XIV, 1954 pp. 351-56). *I campi dei Friuli* (poi *Quadri friulani*) fu stampato in «Officina» (n. 2, 1955, pp. 59-66). *Le ceneri di Gramsci* (id), uscì in «Nuovi Argomenti» (n. 17-18, 1955-56, pp. 72-82). *Récit* fu ospitato in «Botteghe oscure» (quaderno XVIII, 1956, pp. 414-19): Pasolini in una lettera a Garzanti del 12 gennaio 1956 informava l'editore di aver composto questo poemetto dopo la notizia della denuncia contro *Ragazzi di vita* e dopo un anno e più che non scriveva versi. *Una polemica in versi* uscì in «Officina» (n. 7, 1956, pp. 283-90) ed è la replica di Pasolini al «Contem-

poraneo» del 9 giugno 1956. *Il pianto della scavatrice* fu pubblicato in «Il Contemporaneo» (n. 4, 1957, p. 1) e *La Terra di Lavoro* in «Nuovi Argomenti» (n. 26, 1957, pp. 62-67).

Edizioni. L'uscita delle *Ceneri* non è tranquilla. Una complicazione nasce a causa di un impegno preso precedentemente da Pasolini per pubblicare nella collana «Lo Specchio» di Mondadori un libro di poesie. Livio Garzanti sistema le cose attraverso vie legali e stampa *Le ceneri di Gramsci. Poemetti* in mille-cinquecento copie nel giugno del 1957. La nota del risvolto di copertina viene redatta da Francesco Leonetti, su richiesta di Pasolini stesso.

Nell'agosto dello stesso anno i componenti della giuria del Premio Viareggio premiano *ex aequo Le ceneri di Gramsci*, *Quasi una vicenda* di Alberto Mondadori e *Poesie* di Sandro Penna.

Il 16 maggio del 1962 Pasolini registra con la sua voce, alla Rca, su un disco a 33 giri, i poemetti *Il canto popolare* e *La Terra di Lavoro.*

Nel 1970 il poeta pubblica presso Garzanti una piccola antologia, *Poesie*, con testi presi dalle *Ceneri di Gramsci*, da *La religione del mio tempo* e da *Poesia in forma di rosa*, e una premessa, *Al lettore nuovo* (dalle *Ceneri* sceglie *Le ceneri di Gramsci*, *Il pianto della scavatrice*, *Récit*, *Una polemica in versi*, *La Terra di Lavoro*).

A parte le ristampe in varie collane Garzanti, *Le ceneri di Gramsci* esce presso la casa editrice Einaudi («Gli struzzi», n. 238) nel 1981 con una *Appendice* che contiene *Il canto popolare* nella redazione della *plaquette* del 1954, e le poesie: *Scrivendo* «*Il canto popolare*», *Il motivo di Charlot*, *All'aeroporto*, *Domenica all'Acqua Acetosa* (pp. 129-50). Come si è detto, questa edizione presenta un saggio critico di Walter Siti intitolato *Oltre il nostro accanito difenderla* (pp. 151-172) e una sua *Nota ai testi* (pp. 173-76).

Bibliografia. Si articola la bibliografia in quattro parti: 1) le recensioni ai singoli poemetti delle *Ceneri;* 2) le recensioni al volume garzantiano; 3) i più importanti studi e saggi critici sulla raccolta usciti successivamente, in volume o su riviste specialistiche; 4) epistolari, biografie, contributi, profili.

1. I poemetti ebbero subito un riscontro critico. Il 13 gennaio 1954 Giacinto Spagnoletti fa una recensione radiofonica di *Picasso;* Giancarlo Vigorelli in «La Fiera letteraria» (10 ottobre 1954, pp. 1 e 6) recensisce *La meglio gioventù*, *L'umile Italia*, *Picasso* e *L'Appennino;* Giovanni Giudici in «Esperienza poetica» (n. 5-6, 1955, pp. 56-57) scrive una nota critica su *La meglio gioventù*, *Dal Diario* e in particolare sulla *plaquette Il Canto popolare.* Piero Dallamano in «Paese sera» (16-

17 luglio 1956) si occupa di *La bufera e altro* di Montale, di *I Mesi* di Francesco Monterosso (pseudonimo di Franco Matacotta) e del poemetto *Le ceneri di Gramsci;* dello stesso scrive anche Enzo Siciliano in «Nuova Corrente» (n. 7, 1956, pp. 35-41). Queste recensioni hanno quasi tutte un tono edificante e riduttivo. Sono molto lontane dall'intuizione del travaglio pasoliniano.

2. E. F. ACCROCCA, *Le ceneri di Gramsci*, in «Il Paese», 12 luglio 1957; S. ANTONIELLI, *Pier Paolo Pasolini*, in «Avanti!», 8 agosto1957 (discorso di carattere generale su Pasolini e un'ampia citazione da *Il pianto della scavatrice*)*;* A. ASOR ROSA, *Le scelte di Pasolini*, in «Mondo Operaio», dicembre 1957, pp. 55-57; G. BARBERI SQUAROTTI, *Pasolini* (1957), in ID., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, I. *Prima e seconda parte di un discorso su Pasolini*, Milano 1961, pp. 100-7 (la seconda parte, datata 1958, si occupa di *L'usignolo della Chiesa Cattolica*)*;* C. BETOCCHI, *Lo sposo della storia*, in «Il Popolo», 27 luglio 1957, p. 4; A. BOCELLI, *Le ceneri di Gramsci*, in «Il Mondo», 22 settembre1957; M. BOSELLI, *Le cener ridi Gramsci*, in «Il Lavoro Nuovo», 20 settembre 1957, p. 3; G. CAPRONI, *Le ceneri di Gramsci*, in «La Fiera letteraria», 21 luglio 1957, pp. 1-2; P. CITATI, *Le ceneri di Gramsci*, in «Il Punto», n. 26, 29 giugno 1957, p. 14; M. COSTANZO, *Pasolini filologo e poeta*, in ID., *Studi per una antologia*, Milano 1958, pp. 77-111 (su Pasolini fino alle *Ceneri di Gramsci*); G. CUSATELLI, *Passione morale di Pasolini*, in «Palatina», luglio-settembre 1957, pp. 42-46; R. DAL SASSO, *Le ceneri di Gramsci*, in «Rinascita», luglio-agosto 1957, pp. 402-3; P. DALLAMANO, *«Le ceneri» di Pasolini*, in «Paese Sera», 23-24 novembre 1957; G. DE ROBERTIS, *La voce vera di Pasolini* (1957), in ID., *Altro Novecento*, Firenze 1962, pp. 557-61; G. FASANO, *Le ceneri di Gramsci*, in «Nuova Generazione», 21 luglio 1957 M. FORTI, *Le ceneri di Gramsci* (1958), in ID., *Le proposte della poesia*, Milano 1963, pp. 222-30; E. FORTINI, (*Pasolini*) (1960, su Pasolini fino alle *Ceneri di Gramsci*), in ID., *Saggi italiani*, Bari 1974, pp. 122-33; C. GARBOLI, *Le ceneri di Gramsci* (1958), in ID., *La stanza separata*, Milano 1969, pp. II-18; G. GEROLA, *Le ceneri di Pasolini*, in «Quartiere», 30 giugno 1958, pp. 15-21; A. GIULIANI, *Le ceneri di Gramsci* (1957), in ID., *Immagini e maniere*, Milano 1965, pp. 89-93; G. GRAMIGNA, *La buona poesia si fa con tutto*, in «Corriere d'Informazione», 9 luglio 1957 (recensisce *Le ceneri di Gramsci* insieme a *Epigrafi e canti* di Alberico Sala); E. LEONETTI, *Le ceneri di Gramsci*, in «Nuova Corrente», luglio-dicembre 1958; T. LISI, *Le ceneri di Gramsci*, in «Stato Democratico», 5 giugno 1958, pp. 9-10; M. L. STRANIERO, *Le ceneri di Gramsci*, in «Il Popolo Piemontese», 30 settembre 1957; A. MARIANNI, *L'ultimo libro di Pasolini*, in «Marsia», novembre-dicembre 1957, pp. 45-53; S. MINIUSSI, *Il coraggio della poesia*, in

«Gazzetta di Parma», 12 giugno 1958; G. PAMPALONI, *Due poeti del dopoguerra*, in «L'Espresso», 25 agosto1957, p. 13 (recensisce *Le ceneri di Gramsci* e *Onore del vero* di Mario Luzi); A. ROMANÒ, *Pasolini o della revisione*, in «La Fiera letteraria», 4 ottobre 1964, p. 3 (storia della poesia di Pasolini); C. SALINARI, *Un poeta nella terra dei lavoro* (1957), in ID., *Preludio e fine del realismo in Italia*, San Giorgio a Cremano 1967, pp. 139-46 A. SERONI, *Le ceneri di Gramsci*, in «L'Unità», 29 giugno 1957, p. 3; M. SOCRATE, *La poesia risponde all'invito della realtà*, in «Città Aperta», 25 luglio 1957, pp. 10-11; G. TITTA ROSA, *Tre Poeti*, in «Corriere Lombardo», 30 luglio 1957 (recensisce anche Alberico Sala e Renato Giorda); G. VICARI, *Al poeta Pasolini non manca il coraggio*, in «Settimana Incom Illustrata», 13 luglio 1957; G. VIGORELLI, *Pasolini, poeta civile*, in «Rotosei», 16 agosto 1957; E. ZOLLA, *Le ceneri di Gramsci*, in «Tempo Presente», agosto 1957, pp. 677-78.

3. S. AGOSTI, *La parola fuori di sé*, in ID., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano 1982, pp. 127-54 (soprattutto su *Le ceneri di Gramsci*); G. BERTONE, *La rima nelle «Ceneri di Gramsci» di Pier Paolo Pasolini*, in «Metrica», IV (1986), pp. 225-65; E. CANE CANCELLI e M. E. CRIVELLI, *La metrica di Pier Paolo Pasolini*, in appendice a G. L. BECCARIA, *Metrica e sintassi nella poesia di G. Pascoli*, Torino 1970, pp. 251-69; V. DE MALDÉ, Recensione a W. SITI, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Metrica», I (1978), pp. 316-19; G. C. FERRETTI, *La poesia del «dramma irrisolto»*, e *1956: speranza e disperazione*, in ID., *Letteratura e ideologia*, Roma 1964, pp. 250-93; V. MANNINO, *Il «discorso» di Pasolini. Saggio su Le ceneri di Gramsci*, Roma 1973; R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Milano 1982 (in particolare *Poesia e fantasma*, pp. 92-143); G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L opera*, Vicenza 1980 (su *Le ceneri di Gramsci*, pp. 145-81); W. SITI, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in «Paragone», n. 270 (1972), pp. 39-61; ID., *Il neorealismo nella poesia italiana*, Torino 1980, pp. 207-13 (sul poemetto *Picasso*); C. VITJELLO, *Pasolini, Pascoli, Gozzano: la metrica*, in «Sigma», XIV (1981), 2-3, pp. 125-39.

4. P. P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954* e *Lettere 1955-1975*, con una cronologia delle vita e delle opere, a cura di N. Naldini, 2 voll., Torino 1986 e 1988; ID., *Vita attraverso le lettere*, a cura di N. Naldini, Torino 1994.

Interpretazioni di Pasolini, a cura di G. Borghello, Roma 1977 (antologia di testi critici di Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Gianfranco Contini, Gian Carlo Ferretti, Alberto Asor Rosa, Gianfranco Fortini, Edoardo Sanguineti, Cesare Garboli e altri); *Per conoscere Pasolini*, a cura di F. Brevini, Milano 1981 (antologia di testi pasoliniani, con prefazione e commento del curatore); P. CITATI,

Ritratto di Pasolini, in «L'Illustrazione italiana», giugno 1959 (valutazione dell'opera di Pasolini da *Poesie a Casarsa* a *Una vita violenta*); G. CONTINI, *Pasolini Pier Paolo*, in ID., *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze 1978, pp. 149-53; L. DE NARDIS, *Sulle arabe case del sobborgo*, in ID., *Roma di Belli e di Pasolini*, Roma 1977, pp. 69-84 (sulle poesie in italiano dei primi anni Cinquanta); G. C. FERRETTI, *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma 1976 (studio su Pasolini); E. GOLINO, *Pasolini: il sogno di una cosa. Pedagogia*, *eros*, *letteratura dal mito del popolo alla società di massa*, Bologna 1985; V. MANNINO, *Invito alla lettura di Pasolini*, Milano 1974; L. MARTELLINI, *Introduzione a Pasolini*, Bari 1989 (profilo di Pasolini); N. NALDINI, *Pasolini, una vita*, Torino 1989; E. PANZERI, *Guida alla lettura di Pasolini*, Milano 1988; R. PELLEGRINI, *Pasolini: La formazione*, in ID., *Aspetti e problemi della letteratura in friulano nel secondo dopoguerra*, Udine 1981, pp. 5-55; R. RINALDI, *L'irriconoscibile Pasolini*, Rovito 1990 (saggi su l'intera opera di Pasolini); G. SCALIA, *La mania della verità: dialogo con Pier Paolo Pasolini*, Bologna 1978 (raccolta di scritti su Pasolini già apparsi in sedi diverse); E. SICILIANO, *Pasolini: la contraddizione nella storia*, in ID., *Prima della poesia*, Firenze 1965, pp. 61-74 (profilo di Pasolini fino a *Poesia in forma di rosa*) ; ID., *Vita di Pasolini* (1978), Firenze 1995; A. ZANZOTTO, *Pier Paolo Pasolini: Pedagogia* (1977); *Pasolini poeta* (1980); *Su* «*Teorema*» (*film e scritto*) (1982 e 1988), in ID., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano 1994, pp. 139-64.